DIE SKIZZENBÜCHER JACOPO BELLINIS

I



Aufl. 205 Ex.
Ex. auf Japan (5 ex).

/ v. 5 ex



DIE SKIZZENBÜCHER JACOPO BELLINIS

Von diesem Werk wurden abgezogen :

250 Exemplare auf holländisch Bütten aus der königlichen Papierfabrik Heelsum, mit dem Wasserzeichen Jacopo Bellini.

5 Luxusexemplare auf Papier der kaiserlichen Papierfabrik Japans, numeriert von I bis V.

Exemplar Nummer II

DIE SKIZZENBÜCHER JACOPO BELLINIS

MIT EINLEITUNG UND BEGLEITENDEM TEXT

HERAUSGEGEBEN VON

DR VICTOR GOLUBEW

ERSTER TEIL

BRÜSSEL
G. VAN OEST & Co
—
MCMXII



DAS LONDONER SKIZZENBUCH



VORBEMERKUNGEN

1. — Die erste Notiz, die mit aller Gewissheit auf das Londoner Skizzenbuch bezogen werden kann, findet sich im *Anonimo Morelliano : el libro grande in carta bombasina de dissegni de stil de piombo fu de man de Jacopo Bellino.* Sie stammt aus dem Jahre 1530. Der damalige Besitzer war Gabriel Vendramin, der kunstsinnige venezianische Patrizier, dessen Sammlung ausser den Zeichnungen Jacopos auch andere wertvolle Stücke enthielt (1). Später gelangte das Skizzenbuch in die Bibliothek des Bischofs von Vicenza, Monsignor Cornaro, dann an den Grafen Bonomo Algarotti. Im Jahre 1802 kaufte es der Kupferstecher und Kunsthändler Giammaria Tasso, *il Sasso* genannt. Mit Don Giovanni Mantovani schliesst die Reihe der früheren Besitzer. Im Februar 1855 wurde endlich das Skizzenbuch für das Britische Museum in London erworben, nachdem es mehr als vier Jahrhunderte zu dem Kunstbesitz Venedigs gehört hatte (2). Kurz vorher erschien in Schorns Kunstblatt eine sorgfältige, von Dr. Gaye verfasste Beschreibung der Zeichnungen, die erste wissenschaftliche Untersuchung, mit deren Ergebnissen wir zu rechnen haben.

Ueber die Geschichte des Skizzenbuches bis zum Jahre 1530 sind wir weniger genau unterrichtet. Kein Zweifel, dass es zu den « *libri de*

(1) Das Interesse des Sammlers scheint sich besonders auf Zeichnungen konzentriert zu haben ; so besass er u. a. zwei Federskizzen von Raphael, einen Quartband mit « Vögeln in Farbe von der Hand des Pre Vido Celere », einen solchen mit Fischen von demselben Meister, eine Reihe von Silberstiftzeichnungen nach römischen Altertümern, deren Autor der Anonymus nicht kannte, einen kleinen Quartband mit Studien des Jacometto u. s. w. Vgl. Frimmel, *Anonimo Morelliano,* 1888, p. 109.

(2) Vgl. C. Ricci, *Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni* I, p. 42. Der Kaufpreis betrug 400 *Napoleoni d'oro;* nicht viel mehr wurde für das Pariser Skizzenbuch bezahlt, vgl. Vorbemerkungen zum IIen Band.

dessignis » gehörte, die Anna Bellini, Jacopos Wittwe, ihrem Sohne Gentile hinterliess (1). Wem aber gab es Gentile? Höchst wahrscheinlich ist unser Skizzenbuch mit jenem identisch, das Gentile kurz vor seinem Tode Giovanni vermachte, unter der Bedingung, dass die von ihm angefangenen Malereien in der *Scuola di S. Marco* von dem jüngeren Bruder zu Ende geführt würden. In dem Testamente ist nur von einem Skizzenbuch die Rede (2). Wo befand sich damals das andere? Besass es Giovanni? Oder hatte vielleicht schon früher Gentile, sei es auf der Wanderschaft, sei es in der Heimat, einen Teil der Zeichnungen hergeben müssen, um sich Freundschaft und Schutz eines hohen Gönners zu sichern? Nach einer alten Tradition soll das Pariser Skizzenbuch im 18. Jahrhundert in Konstantinopel entdeckt worden sein. Wäre dieses erwiesen, so könnten wir mit Gewissheit behaupten, dass es dort von Gentile Bellini zurückgelassen wurde, als er 1480, mit reichen Geschenken geehrt, den Hof des Sultans verliess, um nach Venedig zurückzukehren (3), während die jetzt in London befindlichen Studienblätter in seinem Besitze verblieben.

2. — Eine alte Eintragung gleich am Anfange, auf dem ersten Blatt, besagt, dass die Zeichnungen von der Hand des Venezianers Jacopo Bellini seien; dazu die Jahreszahl : 1430. Lange genug wurde das Datum für zuverlässig gehalten. Jetzt gilt es allgemein als irrig (Vgl. Text zu Taf. I). Dass die Skizzen erst um 1445 entstanden sind, dafür spricht ihr Stil, sprechen die zahlreichen Beziehungen zu Paduaner und Ferrareser Kunstwerken der vierziger Jahre, der erzählende Inhalt mancher Blätter, der auf festliche Ereignisse am Hofe Lionellos anzuspielen scheint. Das Wasserzeichen endlich, mit dem das Papier gestempelt ist, kommt erst seit 1441 vor.

Solange an der falschen Jahresangabe festgehalten wurde, war man

(1) Testament vom 25. Nov. 1471, vgl. Paoletti, *Raccolta di documenti inediti*, Padova 1894, p. 11.

(2) Der Wortlaut des Testamentes ist klar und lässt keine Zweifel zu : *sibi dimitto et dari volo librum designorum qui fuit prefati quondam patris nostri...* Vgl. Ricci, op. cit. p. 42. Das Dokument wurde zum ersten Male abgedruckt im V. Bande der *Bibl. de l'Ecole des Chartes* (1869).

(3) Gewiss stehen Entdeckungen dieser Art noch bevor. So wurde von F. Martin in Konstantinopel das Bildnis eines jungen türkischen Prinzen gefunden, das die Hand Gentiles verrät, vgl. *Burlington Mag.* 1906, vol. IX. Derselbe Forscher hat vor kurzem, gleichfalls im *Burl. Mag.*, 1910, vol. XVII, über zwei Tierstudien desselben Meisters berichtet, die auch aus dem Oriente stammen.

gezwungen, für die Pariser Studien eine unwahrscheinlich frühe Entstehungszeit anzunehmen; denn dass beide Skizzenbücher in dieselbe Schaffensperiode des Meisters gehören, ist evident. Nun, da jene Annahme niemand mehr berücksichtigt, hat die Stilkritik festen Boden gewonnen; keine Widersprüche, keine verwirrenden Zweifel stören mehr den Forscher an der Arbeit.

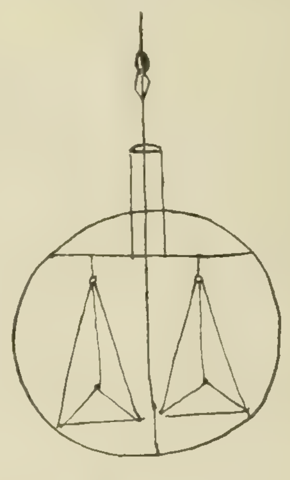
Es ist kein Zufall, dass eine der ersten Skizzen, F.F. 5b u. 6a, Lionello d'Este darstellt, wie er im Turniergewand, von Knappen und Dienern umgeben, zur Giostra reitet. Enthielte das Buch anstatt der Zeichnungen die Abhandlung eines Humanisten oder ein Gedicht, dessen Stoff dem damaligen Hofleben entnommen wäre, es könnte dem Marchese gewidmet sein, gleich Albertis *De equo animante* oder der *Meleagride* des Basinio da Parma. Jacopo hat mit dem Stifte festgehalten, worüber die ferraresischen Chronisten Tag für Tag umständlich und genau berichteten, die Geschichte jenes Mäcenatenhofes, wo gotisch-ritterlicher, romantischer Geist sich mit antikisierendem Empfinden zusammentat, um ein «Goldenes Zeitalter» zu schaffen, wie es so unter keinem späteren Estensischen Fürsten je wiederkehrte. Lionellos weltfreudige Natur, sein feiner, auf das Seltsame und Anmutige gerichteter Geschmack spiegelt sich zweifellos in jenen Skizzen wieder, wo der Künstler sich mit dem Studium von Jagdfalken, Leoparden und Affen abgibt, die Freuden des ländlichen Lebens schildert oder ritterliche Kämpfe, in antikem oder modernem Gewand, vor reichverzierten Loggien zur Darstellung bringt.

Neben jenen Studien, deren Inhalt als novellistisch bezeichnet werden kann, bedeuten die ernsten religiösen Kompositionen, die *Storie sacre,* die Rückkehr zu der heiligsten Pflicht, welche das Mittelalter dem bildenden Künstler auferlegte. Sie werden wohl zum Teil in Venedig entstanden sein, wo Jacopo wichtige Bestellungen auszuführen hatte; jedenfalls hängen sie mit den Arbeiten in den Scuolen und Kirchen der Heimatstadt zusammen, die wir als das eigentliche Lebenswerk des Meisters zu betrachten haben. Zwei Studien dürfen als venezianische Veduten bestimmt werden, Fol. 13b u. 92a. Auch Padua muss der Meister wiederholt besucht haben, während

er an den Zeichnungen arbeitete; doch macht sich der Paduaner Einfluss viel weniger geltend als im Skizzenbuch des Louvre.

3. — Die Verwaltung des Britischen Museums hatte Sorge dafür getragen, die wertvollen Blätter, jedes einzeln für sich, auf Kartonrahmen spannen zu lassen; ähnliches geschah auch mit dem Einband, dessen Deckel durch Ansätze aus Leder entsprechend vergrössert wurden; das Ganze wird in einem prächtigen, mit dem englischen Wappen in Goldpressung verzierten Schutzkarton aufbewahrt und dem Besucher präsentiert. Diese Art, Zeichnungen zu behandeln, entspricht durchaus allen Anforderungen und darf als vorbildlich gelten; in unserem Falle aber wäre es vielleicht besser gewesen, hätte man davon abgesehen; denn dadurch, dass das Skizzenbuch in eine Sammlung von Skizzen umgewandelt wurde, ist das ursprüngliche, für Zeit und Künstler so charakteristische Aussehen desselben auf immer verloren gegangen.

Das Format der Blätter ist 41 ½ cm. × 33 ½ cm.; die *carta bombasina,* ein grobkörniges Papier von weisser Farbe, stammt vermutlich aus dem Venezianischen; das Wasserzeichen, eine Wage mit dreieckigen Gewichtschalen, das Ganze von einem Kreis umgeben, kommt in dieser Form um 1440 in Venedig wie auch in den Nachbarstädten Vicenza und Verona vor (1). Von den 198 Blattseiten sind nur 7 unbenutzt geblieben. Der Einband ist venezianisch und zeigt den mauresken Stil, für den die Venezianer des 15. Jahrhunderts eine besondere Vorliebe hegten; nicht unmöglich, dass er auf Bestellung Gentiles von einem Lederarbeiter aus dem Orient angefertigt wurde.



Das annähernd quadratische Format des Papieres machte das Buch besonders geeignet für Skizzen nach dem Leben, für unmittelbare Naturstudien; es konnte bequem auf das Knie gelegt oder gestützt werden, und

(1) Vgl. C. M. Briquet, *Les Filigranes,* 1907, I, p. 183ff. Das früheste Beispiel aus dem Jahre 1441 (Vicenza).

der Künstler brauchte sich weder um Breit- noch Hochformat zu kümmern; ein Umwenden des Buches aus der vertikalen in die horizontale Lage war nicht nötig. Die Skizze entwickelt sich gewöhnlich in ungezwungener Weise über zwei Blätter von rechts nach links, und zwar meist so, dass für die wichtigsten Partien nur die rechte Bildseite benutzt wird, während die linke als Ergänzung dient. So erklärt sich der asymmetrische Charakter der Londoner Skizzen. Keine einzige darf als fertige, in Bezug auf Flächenfüllung abgewogene und durchdachte Komposition gelten. Das Gefundene und Festgehaltene in eine strenge Form zu bringen, aus flüchtig angedeuteten Elementen ein Bild zu schaffen, im Breit- oder Querformat, nach dem ein Gemälde in Farben ausgeführt werden konnte, diese Aufgabe blieb jener zweiten Studienfolge vorbehalten, die wir heute als das « Pariser Skizzenbuch » bezeichnen.

4. — Schon Gaye bemerkte, dass die Zeichnungen nicht in ihrem ursprünglichen Zustand auf uns gelangt sind, sondern durch Retouchen alteriert und teilweise entstellt; bei seinen Beschreibungen macht er öfters und mit Nachdruck darauf aufmerksam (1). Seither ist die Frage nie ernstlich erörtert worden trotz ihrer grossen Bedeutung für die Stilkritik. Erst in letzter Zeit hat man ihr, und zwar in Italien, wieder Beachtung geschenkt und sie in das Bereich der *Polemiche Artistiche* gezogen (2).

Dass die Retouchen nicht vom Meister selbst herrühren, ist gewiss, gewiss auch, dass sie nicht alle von derselben Hand sind; denn deutlich

(1) Vgl. Kunstblatt, 1840, N° 23. *Zur deutschen Uebersetzung des Vasari:* « In einzelnen Blättern sind die Contouren von einer späteren, aber immer noch einsichtsvollen und deshalb schonenden Hand aufgefrischt und vorzüglich in den Gewändern und Haarpartien erneuert worden. Auf weniger discrete Weise ist in neuerer Zeit eine andere Hand bemüht gewesen, die etwas verblassten Zeichnungen durch Feder und Tinte wieder ins Leben zu rufen ». Den damaligen Erhaltungszustand bezeichnet Schorn als « im Allgemeinen gut »; manche Einzelheiten, von denen er in seinen Beschreibungen berichtet, sind jetzt nicht mehr zu erkennen, und es fragt sich, was von den zarten, leicht verwischbaren Bleistiftlinien nach weiteren siebzig Jahren noch sichtbar sein wird.

(2) Vgl. L. Testi, *Pei disegni di Jacopo Bellini,* Rassegna d'Arte, 1909, N° 5, p. V : *i ritocchi, tanto nel codice di Londra quanto nel volume di Parigi, non sono opera di Jacopo, nè di una sola mano.* In Bezug auf 44b, 46, 63, 79b u. 99 ist das Urteil ungewiss : *sembrano ritoccati da una mano timida, contemporanea a Jacopo se forse non è quella di Jacopo stesso.* Vgl. dazu Frizzonis Aufsatz in derselben Zeitschrift, April, 1909, p. 59.

unterscheidet man zwei Manieren, eine frühe, den Anfängen des Klassischen Stils entsprechende, und eine spätere, im Geschmack des 18. Jahrhunderts. Die erste, mehr auf das Herausholen der Form bedacht, auf diskrete Schattierung der Gewänder und Betonung der Konturen, verrät einen Künstler, dem die plastische Ausdrucksfähigkeit der Skizzen besonders wert war; die andere zeigt uns einen *Dilettante* an der Arbeit, wie er mit gewandtem, aber leichtfertigem Können die verblichenen Linien zu verbessern und beleben sucht.

Eine Gruppe für sich bilden die wenigen mit Tinte übergangenen Studien; genaue Vergleiche mit den Pariser Skizzen legen die Vermutung nahe, dass die Hand, welche die Zeichenfeder führte, hier wie dort dieselbe war.

I

DE MANO DE MS. IACOBO BELLINO VENETO,
1430, IN VENETIA

I

DE MANO DE MS. IACOBO BELLINO VENETO, 1430, IN VENETIA

« Von der Hand des Venezianers Messer Jacopo Bellini, 1430, zu Venedig. » Eintragung aus dem 15. oder frühen 16. Jahrhundert. Von Crowe und Cavalcaselle, Kristeller und anderen *de mano de me, iacobo bellino* etc. gelesen; daraus die irrige Annahme, es hätte der Meister die Aufschrift mit eigener Hand gemacht (vgl. Vorbemerkungen, 2). Die richtige Lesung findet man schon bei Mas-Latrie und Gallichon. Das mit einem *s* durchstrichene *m* kommt in altvenezianischen Akten, namentlich in solchen des 15. Jahrhunderts, als Abkürzung für *messer* (= Meister, Herr, im Sinne des französischen *maître*) häufig vor. Ein genauer Vergleich mit den erhaltenen Unterschriften der Bellini, von denen wir je ein Beispiel hier in Faksimile mitteilen, führt zu der Gewissheit, dass weder Jacopo noch seine Söhne bei der Frage nach dem Ursprung der Notiz in Betracht kommen. Die Buchstaben verraten eine schriftgewandte, mit der *minuscula cancelleresca* durchaus vertraute Hand, vielleicht die eines Notars, wozu das zeremoniöse *messer* gut passen würde. Der *Indice* am Schluss des Pariser Skizzenbuches (Band II, Taf. XCVI) zeigt eine andere Handschrift. Die Jahreszahl (1430) gilt allgemein für apokryph; stilkritische Beobachtungen weisen auf eine spätere Entstehungszeit hin.

Fol. 1a.

Crowe und Cavalcaselle, *Geschichte der Italienischen Malerei,* 1878, V, p. 104.
Paul Kristeller, *Andrea Mantegna,* p. 43.
Constance Jocelyn Ffoulkes and Monsignor Rodolfo Maiocchi, *Vincenzo Foppa of Brescia,* London, p. 11.
Dr. Gaye, *Giacomo Bellini in seinen Handzeichnungen,* Schorns Kunstblatt, 1840, p. 90.
Georg Gronau, *Notes sur Jacopo Bellini,* Chronique des Arts et de la Curiosité, 1895, VII, p. 55.
» *Die Künstlerfamilie Bellini,* 1909, p. 16.
» Allgemeines Künstler-Lexikon, Leipzig, 1909, III, p. 387.
M. de Mas-Latrie et Émile Gallichon, *Jacopo, Gentile et Giovanni Bellini,* Gazette des Beaux-Arts, 1866, p. 283.
Dr. Fritz Knapp, *Die Kunst in Italien,* 1908, p. 201.
Pompeo Molmenti, *La Pittura Veneziana,* 1903, p. 29.
» *I pittori Bellini, Studi e ricerche,* 1892, p. 124.
Ernst Zimmermann, *Die Landschaft in der Venezianischen Malerei,* 1893, p. 24, Anm. 1.
Eugène Müntz, *Jacopo Bellini,* Gazette des Beaux-Arts, 1884, p. 350.
Lionello Venturi, *Le origini della Pittura Veneziana,* 1907, p. 131 ff.
Corrado Ricci, *Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni,* 1908 :
I *Il libro del Louvre,* p. 43.
II. *Il libro del British-Museum,* p. 8 ff , Taf. 1a (*Frontispizio*).

De mano de m. iacobo bellino veneto 1430 in venetia

Jo zentil bellin [illegible] fio de ser
iacomo i la [illegible] de [illegible]
i [illegible] cola toti teste
monio [illegible]

Io zuan bellin son co[n]tento di quanto e sopra
scripto sopra.

p ogni Jachobum bellino [illegible] nicholay pictor [illegible]

I

DE MANO DE MS. IACOBO BELLINO VENETO, 1430, IN VENETIA

« Von der Hand des Venezianers Messer Jacopo Bellini, 1430, zu Venedig. » Eintragung aus dem 15. oder frühen 16. Jahrhundert. Von Crowe und Cavalcaselle, Kristeller und anderen *de mano de me, iacobo bellino* etc. gelesen; daraus die irrige Annahme, es hätte der Meister die Aufschrift mit eigener Hand gemacht (vgl. Vorbemerkungen, 2). Die richtige Lesung findet man schon bei Mas-Latrie und Gallichon. Das mit einem *s* durchstrichene *m* kommt in altvenezianischen Akten, namentlich in solchen des 15. Jahrhunderts, als Abkürzung für *messer* (= Meister, Herr, im Sinne des französischen *maître*) häufig vor. Ein genauer Vergleich mit [illegible] Unterschriften der Bellini, von denen wir je ein Beispiel hier in

De mano de m. iacobo bellino veneto 1430 in venetia

I

II

KRUZIFIXUS (I)

II

KRUZIFIXUS (I)

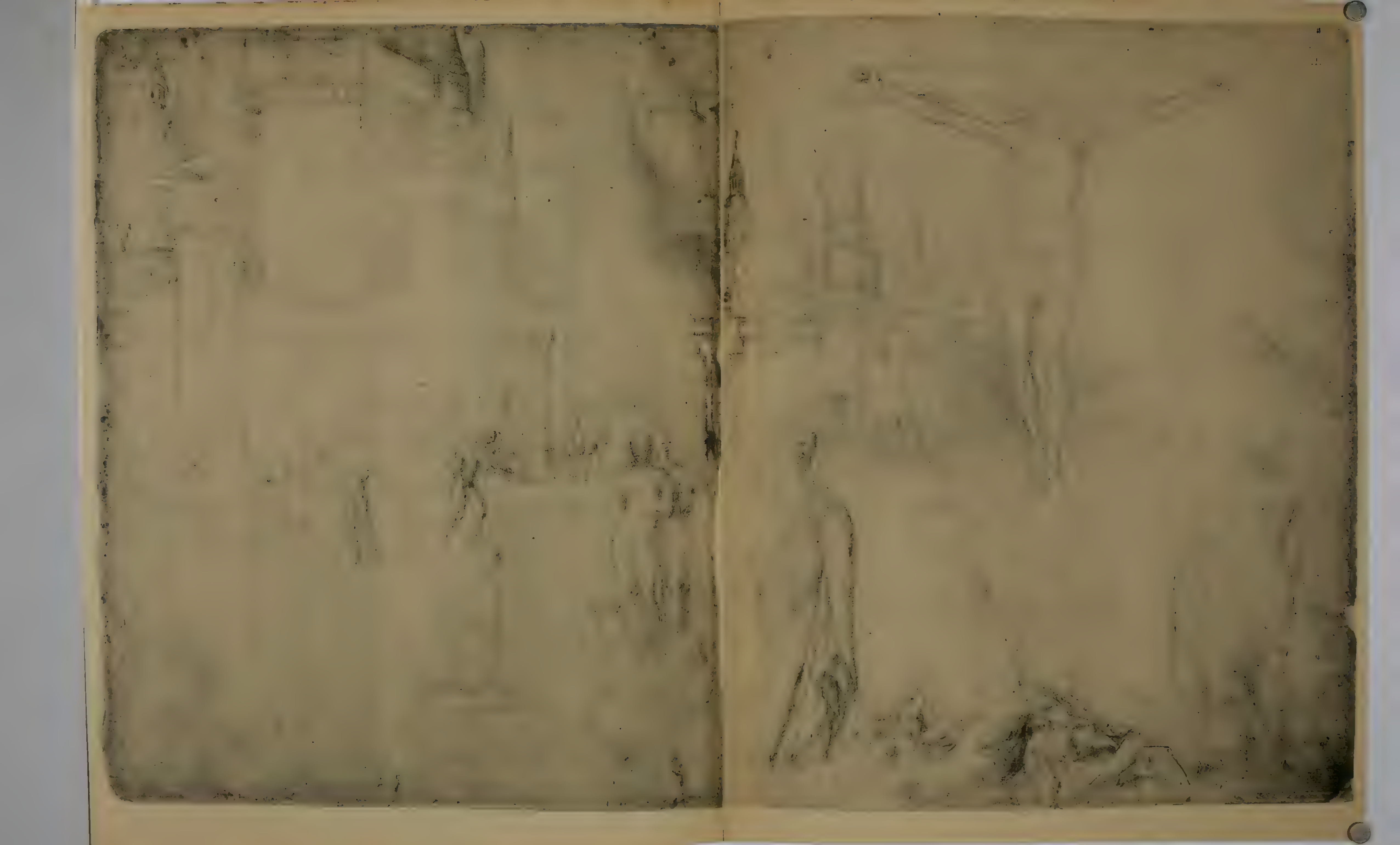
Andachtsbild und Passionsszene zugleich; als Ausdruck des schauenden und des handelnden Mitleids *(compassio)* empfunden. Die Gestalt der klagenden Magdalena besonders betont und herausgearbeitet. Auf die Kniee niedersinkend, das Antlitz dem scheidenden Erlöser zugewandt, öffnet sie in leidenschaftlicher Aufwallung die Arme. Um ihre Füsse — ein Nachklang der pathetischen Gebärde — staut sich in schweren, gebrochenen Falten der von den Schultern geglittene Mantel. Maria betet gesenkten Hauptes, während Johannes ratlos, in schmerzerfülltes Sinnen verloren, vor dem Kreuze steht. Der hagere, trocken modellierte Kruzifixus erinnert an das Veroneser Christusbild, nur dass hier Ausdruck und Haltung die Qualen des Todeskampfes zu verraten scheinen. Die Komposition ist wohl nicht zu Ende geführt. Es fehlen die gekreuzigten Schächer, die Richter und Pharisäer, die römischen Kriegsknechte, der Zenturio... Die willkürlich über Mittel- und Hintergrund verteilten Figuren sind Studien für sich. Mehr als die halbe Bildfläche nimmt die Darstellung Jerusalems ein. Monumentale Tempel und Paläste in gedrängter Folge; die meisten Phantasiegebilde des Künstlers, einige der Wirklichkeit entlehnt... Die vielstöckigen, abgestuften Türme zeigen den lombardischen Baustil. Eine mittelalterliche Ringmauer mit Wehrgängen, Tor- und Verteidigungstürmen umgürtet die Stadt. Links vorne, neben einer Wasserfläche mit seltsam abgerundetem Uferrand, die Trümmer einer antiken Aedicula. Für die nackten Gestalten, die wohl nachträglich mit Gewandung bedeckt werden sollten, vgl. L. B. Alberti, *Della pittura,* II : *l'uomo prima si disegnia ignudo, poi il circondiamo di panni.*

F.F. 1b u. 2a. *Bleistift. Die Grund- und Hilfslinien mit dem Lineal gezogen. Wiederholt übergangen, namentlich am Haupt, an den Händen und Armen des Christus, sowie am Manteltuch der Magdalena.*

Pariser Skizzenbuch, 55a u. 74a.

Gaye, op. cit. p. 90.
Crowe und Cavalcaselle, op. cit. p. 104.
L. Venturi, op. cit. p. 138.
Ricci, op. cit. II, p. 9, Taf. 1b u. 2a.

2b



III

LÖWENSTUDIEN (I)

III

LÖWENSTUDIEN (I)

Von Gaye zu den Studien nach Antiken gerechnet. Diese Meinung scheint ein Irrtum ; kein plastisches Werk des Altertums, das sie bestätigen könnte, ist auf uns gelangt. Die hier studierten Probleme führen vielmehr auf das Gebiet der *storie de animali*, der erzählenden, genrehaften Tierbilder, auf dem namentlich die Florentiner anregend wirkten ; vgl. Vasari, *Vita* des Paolo Uccello, 1567, II, p. 270 : *face alcuni leoni, che combattevano fra loro con movenze, et fierezze tanto terribili, che parevano vivi.* Zweifellos beruhen die Skizzen auf direkter Naturbeobachtung ; sie werden wohl vor dem lebenden Modell entstanden oder wenigstens angefangen worden sein, unabhängig von antikisierender Tendenz. Die Tiere sind in freier Gruppierung, in den verschiedensten Wendungen, die meisten im Profil, gegeben. Einige scheinen während des Skizzierens jene eigentümliche, scheue Erregung gezeigt zu haben, die sich bei gefangenen Raubtieren einzufinden pflegt, sobald sie die Nähe eines beobachtenden Menschen wahrnehmen. Ausser den ausgewachsenen männlichen Exemplaren ist auch eine Löwin mit ihren Jungen dargestellt ; dies lässt vermuten, dass der Meister die Anregung zu den Zeichnungen in einem *Serraglio* empfangen hatte, wo Löwen ständig gehalten und gezüchtet wurden. Venedig besass keinen Raubtierzwinger, und auch Padua kommt aus demselben Grunde hier nicht in Betracht. So muss wohl als Ort der Entstehung Ferrara angenommen werden, zu dessen *torre de leoni* und Wildgarten der Künstler wohl leicht Zutritt haben konnte. Ueber die «ritterliche» Tapferkeit der Estensischen Löwen, vgl. Strozii poetae, *De Leone Borsii Ducis.* Bei dem Löwen, der grollend, mit erhobener Pranke, aus dem Bilde sieht (links, untere Reihe), verraten sich leise Anklänge an den frühvenetianischen Stil.

F.F. 2b u. 3a. *Bleistift; zum Teil mit der Feder nachgezeichnet. Einzelne Partieen leicht in Wasserfarben übergangen; das meiste weiss belassen. Das Erdreich grün gefärbt.*

Pariser Skizzenbuch, 59b. *Lagernder Löwe, mit Löwin und Jungen.*
71b. *Löwen in leichter Stilisierung.*
72b. *Löwen und Rehe.*
80a. *Studie zu einem Markuslöwen (?).*

Crowe und Cavalcaselle. op. cit. p 105.
L. Venturi. p. 130.
Ricci, p. 9, Taf. 2b u. 3a.

3b



IV

DENKMAL (I)

Der Estensische Adler, mit gespreizten Fängen eine Kugel umklammernd, der kleine, die Tuba blasende Genien als Stütze dienen. Am Sockel das Reliefbild eines Reiters. Die lagernde Kriegerfigur wohl als accessorisches Bildwerk gedacht, das die Apotheose ergänzt und verdeutlicht.

Fol. 3a. *Bleistift.*

Louvre, Sammlung His de la Salle. *Grabmonument mit Adlerwappen. Nach Ephrussi für Borso d'Este gezeichnet.*

Gronau, *Chronique des Arts et de la curiosité.* op. cit. p. 55.
Ricci, p. 9, Taf. 3b.

V

ALLEGORIE

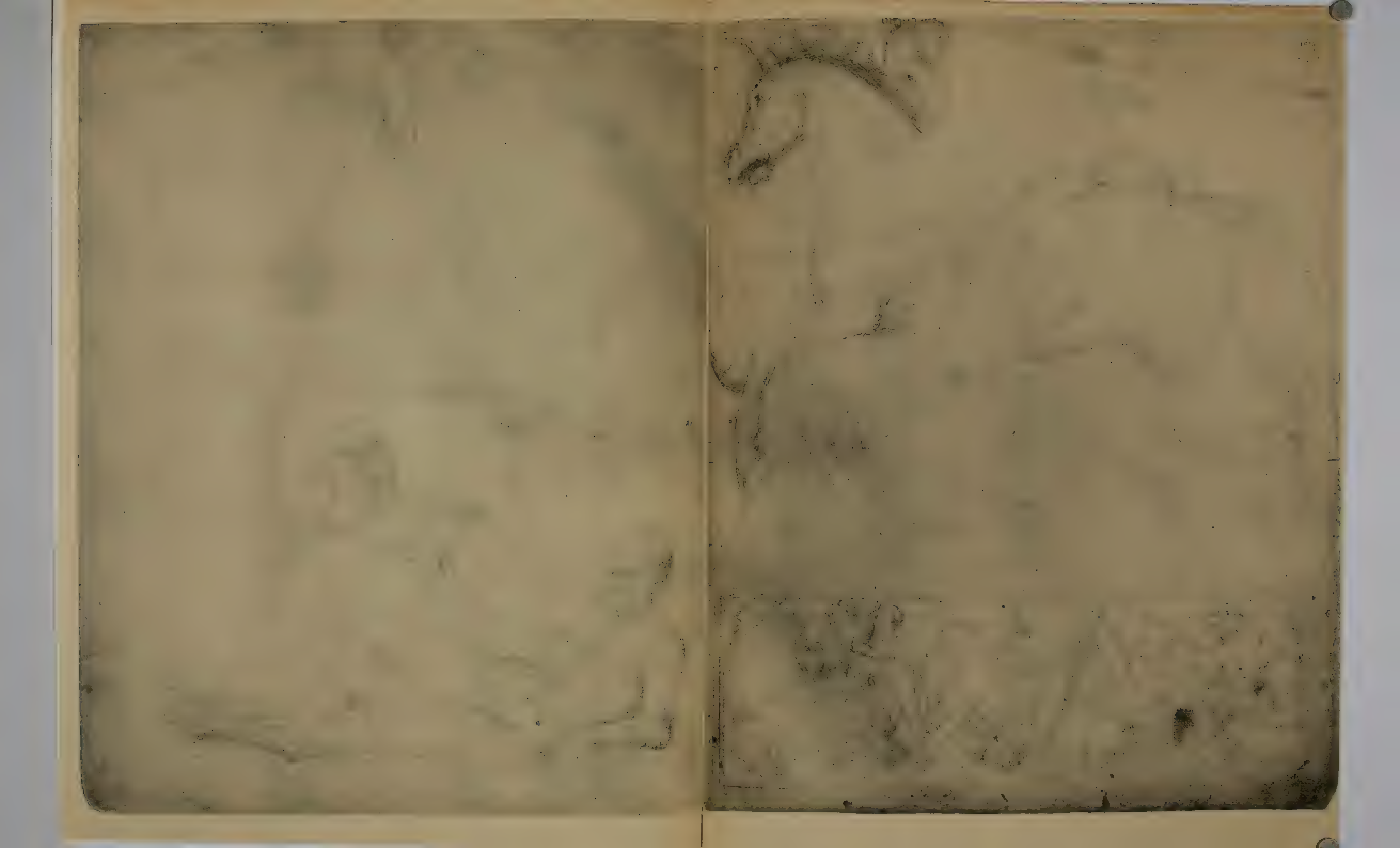
Eine endgiltige Erklärung des rätselhaften Bildes ist noch nicht gefunden. Ricci trift mit seiner Deutung — *Bellerofonte si rovescia sul Pegaso* — kaum das Richtige. Die Beziehung zwischen den Hauptfiguren ist unklar. Sind es Gegner oder Gefährten? Ebensogut könnte es sich um eine Entführung, um die Gewalttat eines Dämonen handeln wie um eine rettende Aktion. Der vordere von den beiden Reitern ist ein Paniske, während der andere, der, wie von Schwindel ergriffen, auf den Rücken des dahinrasenden Flügelrosses zurücksinkt, ein menschliches Wesen zu sein scheint. Die Gebärden der tanzenden, koboldartigen Faunen verraten feindseligen Hohn und Schadenfreude. Eine figurenreiche

Centauromachie schmückt die Langseite des Postaments, das einem spätrömischen Sarkophage nachgebildet ist. Das ganze vielleicht nichts anderes als ein in die Formen antikisierender Monumentalplastik gebrachtes *Fantasma* der Renaissance, dessen Ursprung in der nächsten Umgebung des Künstlers zu suchen wäre. Wir vermuten einen inhaltlichen Zusammenhang mit Fol. 39a des Pariser Skizzenbuches.

Fol. 4a. *Bleistift, teilweise retouchiert.*

Pariser Skizzenbuch, 39a. *Amor auf dem Pegasus mit einem kleinen Faun.*

Ricci, p. 9, Taf. 4a.



VI

BEGRAEBNIS DER MARIA

VI

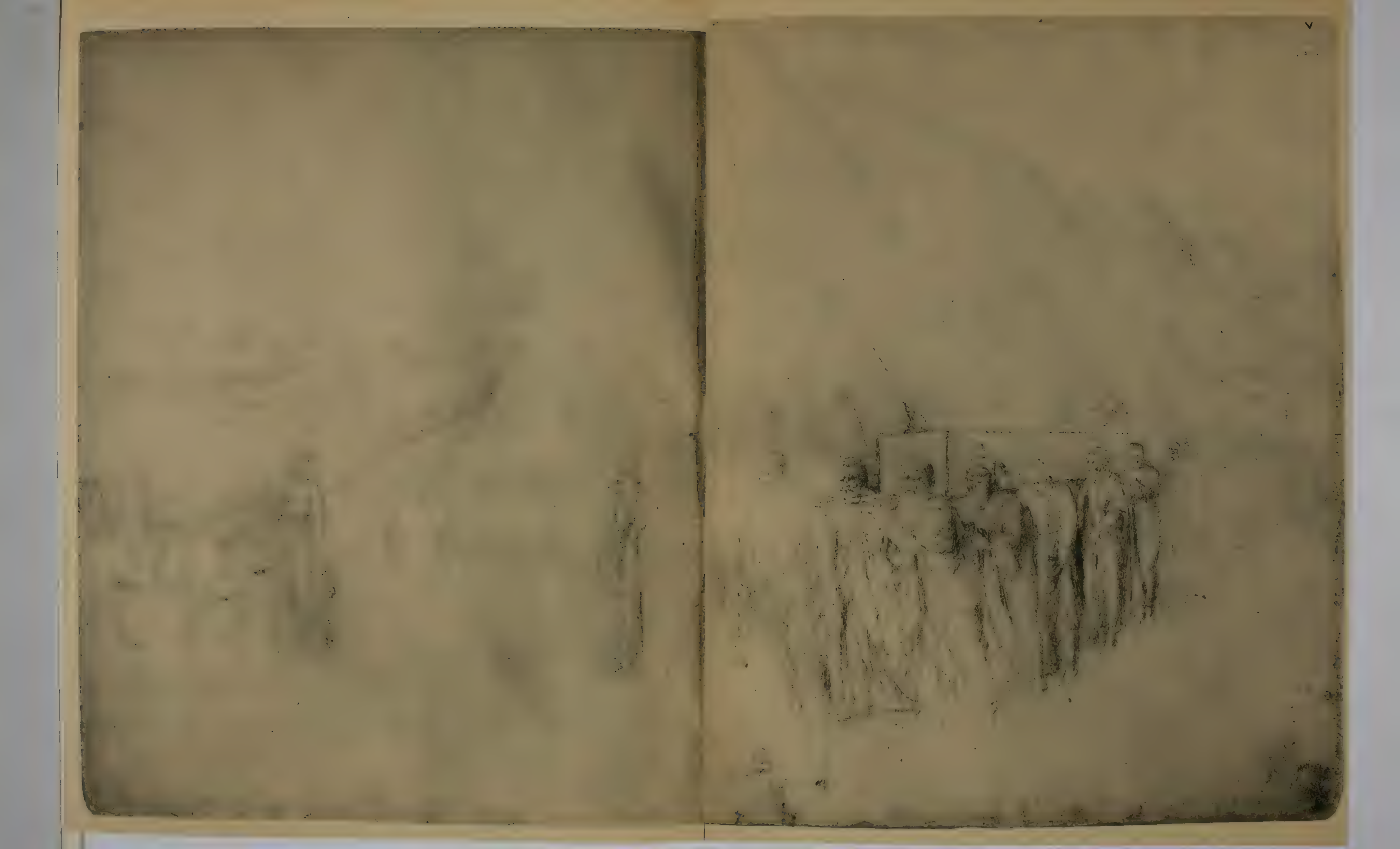
BEGRAEBNIS DER MARIA

Die Tote, welche mit gekreuzten Armen auf der Bahre ruht, wird von den Aposteln nach dem Orte der Bestattung, dem Tale Josaphat, getragen. Johannes schreitet führend voran. Er trägt den « lichtumflossenen », mystischen Palmenzweig, den der Todesengel, als Zeichen der Auferstehung und des ewigen Lebens, in Marias Sterbegemach zurückgelassen hat. In der Ferne Jerusalem und das Volk von Judäa, das, reuig und bekehrt, dem Trauerzuge das Geleite gibt. Die Figuren im Vordergrunde, links von der Hauptgruppe, gehören nicht zur Komposition ; es sind selbständige *scene di genere,* wie sie ähnlich in den Skizzenbüchern, namentlich in dem Londoner, wiederholt vorkommen. Die Apostel sind ohne Altersunterschied, alle als müde, abgehärmte Greise gegeben ; die Bahre lastet schwer auf ihren Schultern. Ihre Zahl ist nicht voll ; es fehlt einer. Der Meister scheint Rücksicht auf jene apokryphe Legende genommen zu haben, die Thomas erst nach Auferweckung der Jungfrau unter den Jüngern erscheinen lässt. Die landschaftlichen Motive der linken Bildseite : die tief einschneidende Meeresbucht mit der segelnden Karavelle, die felsigen Landzungen, die steilen Höhenzüge, welche einen Binnensee zu umschliessen scheinen, erinnern an Pisanello (Medaille für Don Inigo d'Avalos und Studie dazu im Codex Vallardi) und Gentile da Fabriano (Anbetung der Magier) ; in diesem Zusammenhang vgl. auch Pariser Skizzenbuch, Fol. 18b (Taf. XIV), Hieronymus in der Einsamkeit.

F.F. 4b u. 5a. *Bleistift. Einzelne Partieen flüchtig überzeichnet.*

Pariser Skizzenb. 11a. *Vor den Mauern Jerusalems. Das Volk bildet in dichtgedrängten Scharen Spalier, erschüttert durch die eben vollzogene Blendung der Ungläubigen.*

L. Venturi, p. 138.
Ricci, p. 9, Taf. 4b u. 5a.



VII

RITTER MIT GEFOLGE (I)

VII

RITTER MIT GEFOLGE (I)

Mit F.F. 53b u. 54a zu vergleichen; die beiden Skizzen scheinen einander als Gegenstücke zu ergänzen. Eine *Cavalcata,* aus dem Turnierherrn und seinem Gefolge bestehend, begibt sich auf die Stechbahn. Grüssend erhebt der Anführer die Rechte ; er dankt für eine Huldigung, die ihm eben zu teil geworden. Der feine, bildnisartig behandelte Kopf lässt deutlich die Profillinien Lionellos d'Este erkennen; auf diesen weist auch die *Impresa* hin, Genienköpfe mit verbundenen Augen — zweifellos eine Anspielung auf den Wahlspruch des Markgrafen : *quæ vides, ne vide.* Die seltsame, aus Reiherfedern und einem Pfauenstoss zusammengesetzte Hutzierde verleiht der Erscheinung des Ritters ein phantastisches Gepräge; es wird hier ein Wesenszug Lionellos flüchtig angedeutet : die Freude an festlichem Aufputz, an gesuchter höfischer Eleganz. Die jugendlichen Begleiter des Fürsten tragen als dienende Knappen weder Helm noch Wappenschmuck, wohl aber die schwere gotische Feldrüstung. Einer reitet mit der Wappenfahne seines Herrn voran; die anderen folgen mit Stechhelm und Turnierspeer. Die Pferde gehören sämtlich der Estensischen Vollblutrasse an, deren genaue Beobachtung und Darstellung im Bilde zu den Aufgaben des Meisters gehören. Sie bewegen sich im gleichmässigen, lebhaften Schritt *(passeggio),* eines ausgenommen, das, scheu geworden oder durch die Ungeduld seines Reiters angesteckt, sich widerspenstig zeigt und mit dem Sporn gestraft wird.

F.F. 5b u. 6a. *Bleistift, mit geringen Retouchen.*

L. Venturi, p. 138.
Ricci, p. 9, Taf. 5b u. 6a.

7b


VI

VIII

DRACHENKAMPF DES HEILIGEN GEORG (I)

VIII

DRACHENKAMPF DES HEILIGEN GEORG (I)

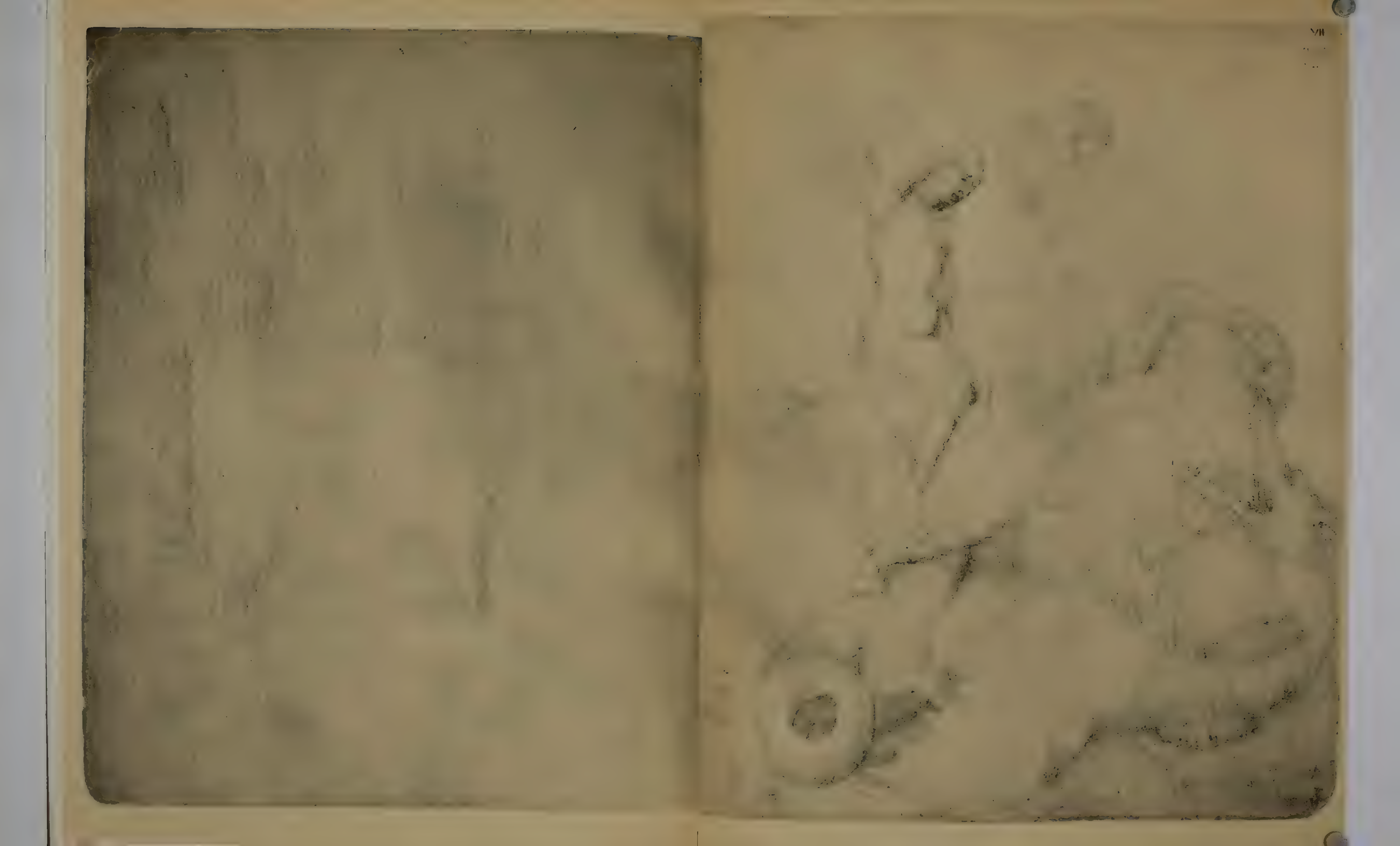
Der Drache ist bezwungen ; am Boden kriechend, mit wütend aufgerissenem Schlunde versucht er, dem tödlichen Hiebe auszuweichen. Der Heilige kämpft unbehelmt und ohne Schild ; er trägt antike Rüstung und sitzt nach Art der Römer mit eingezogenen Knieen, ohne Steigbügel im Sattel ; seine Füsse sind nackt. Das Pferd bäumt sich scheuend empor, seine Vorderhufe streifen den Kopf des Drachen. Die Prinzessin betet knieend um den Sieg ihres Befreiers. Im Vordergrunde links ein Opferaltar (?), geschmückt mit Flachreliefs im Stile Donatellos. Die Mauern und Paläste Silenas in scharfer Verkürzung gezeichnet ; man vergleiche damit das Stadtbild von F.F. 1b u. 2a. Der Drache ist ein Mischwesen mit schlangenartig auslaufendem Leib, Eidechsenfüssen und Stachelkamm ; deutlich sind die spitzen, einwärts gebogenen Giftzähne zu erkennen ; die Form der Flügel ist der Fledermaus entlehnt. Dieselben morphologischen Elemente bestimmen das Aussehen eines mechanischen, als Belagerungsmaschine entworfenen Drachen im Dresdener Valturius (Matteo dei Pasti ?). Beide Darstellungen gehen vielleicht auf ein von Handwerkern angefertigtes Modell zurück, das bei theatralischen Belustigungen in Ferrara verwendet wurde. Ueber Aufführungen des Georgskampfes wird im *Diario Ferrarese* ausführlich berichtet ; vgl. auch Giuseppe Pardi, *Lionello d'Este*, p. 59.

F.F. 6b u. 7a. *Bleistift. Wiederholte Retouchen ; namentlich am Kopf des Heiligen und am Kleid der Prinzessin.*

Pariser Skizzenbuch, 13a. *Der Heilige als gotischer Ritter.*
14a. *In antiker Rüstung. Landschaft im Hintergrunde.*
61a. *Der Ritter durchbohrt den Drachen mit der Lanze.*
78a.

Gaye, op. cit. p. 90.
Gronau, *Die Künstlerfamilie der Bellini*, p. 71.
L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9, Taf. 11b u. 12a.

8b



IX

LÖWENSTUDIEN (II)

IX

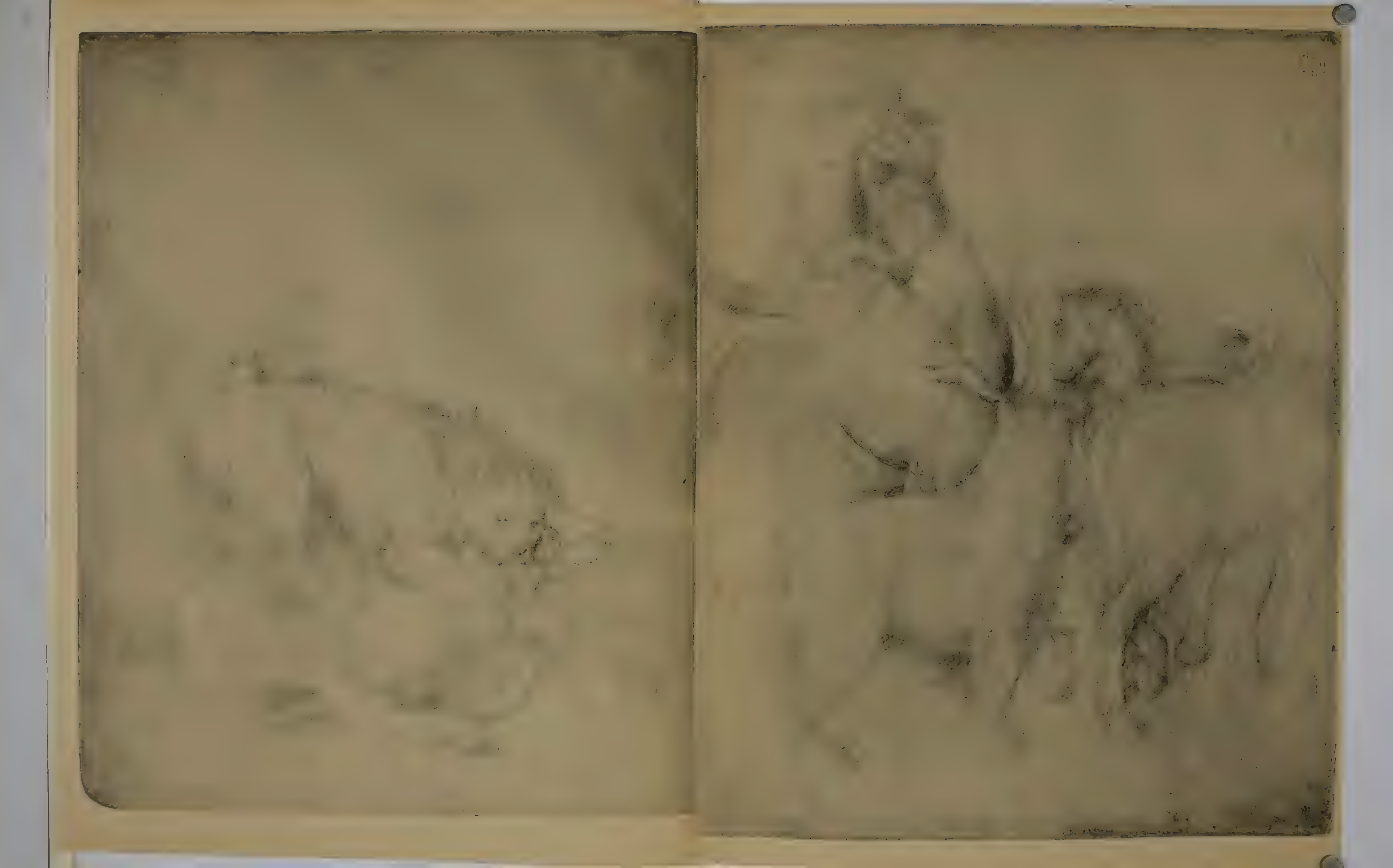
LÖWENSTUDIEN (II)

Löwen auf der Jagd, Pferde umschleichend und überfallend. Im Vordergrunde, rechts, ein Löwe in Sprungbereitschaft; er hat den Schweif gesenkt und blickt lauernd zu den Pferden hinüber. Ein anderer hat sich schon auf sein Opfer geworfen und zerreisst diesem mit Prankenschlägen Schultern und Weichen. Links ein dritter Löwe, im Begriff, dem zu Fall gebrachten Pferde die Kehle zu durchbeissen. Vermutlich eine aus Einzelstudien zusammengesetzte Phantasie des Künstlers.

F.F. 7b u. 8a. *Bleistift, flüchtig übergangen.*

Gaye, op. cit. p. 134.
L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9, Taf. 7b u. 8a.

9b



X

LÖWENSTUDIE (III)

XI

LÖWENSTUDIE (IV)

X

LÖWENSTUDIE (III)

Löwen im Zwinger; vor einem vergitterten Rundfenster.

Fol. 8b. *Bleistift, retouchiert.*

L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9, Taf. 8b.

XI

LÖWENSTUDIE (IV)

Durch das über Kopf und Rücken geworfene, an den Lenden festgegürtete Fell ist der Bezwinger des Löwen als Herkules charakterisiert; es handelt sich also um die Interpretation eines klassischen Stoffes. Mit Aufbietung aller Kraft versucht der Heros, dem Löwen die Kieferknochen einzudrücken; dieser wehrt und sträubt sich wütend, vermag aber weder den Gegner abzuschütteln, noch ihn mit den Pranken zu treffen. Die hohe, mit Eisenspitzen versehene Bretterwand im Hintergrunde lässt vermuten, dass der Meister anfangs nichts weiter beabsichtigte, als einen Löwen in der Gefangenschaft zu skizzieren, und erst später auf den Gedanken kam, die Zeichnung mit einer Aktstudie zu verbinden und das Ganze inhaltlich zu motivieren.

Fol. 9a. *Bleistift, in den Hauptpartieen übergangen.*

Pariser Skizzenb. *Dieselbe Gruppe in Rückenansicht. Die menschliche Figur nackend; freier und einheitlicher in der Anatomie.*

L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9, Taf. 9a. « *Sansone che sbrana il leone* ».



XII

DRACHENKAMPF DES HEIL. GEORG (II)

XII

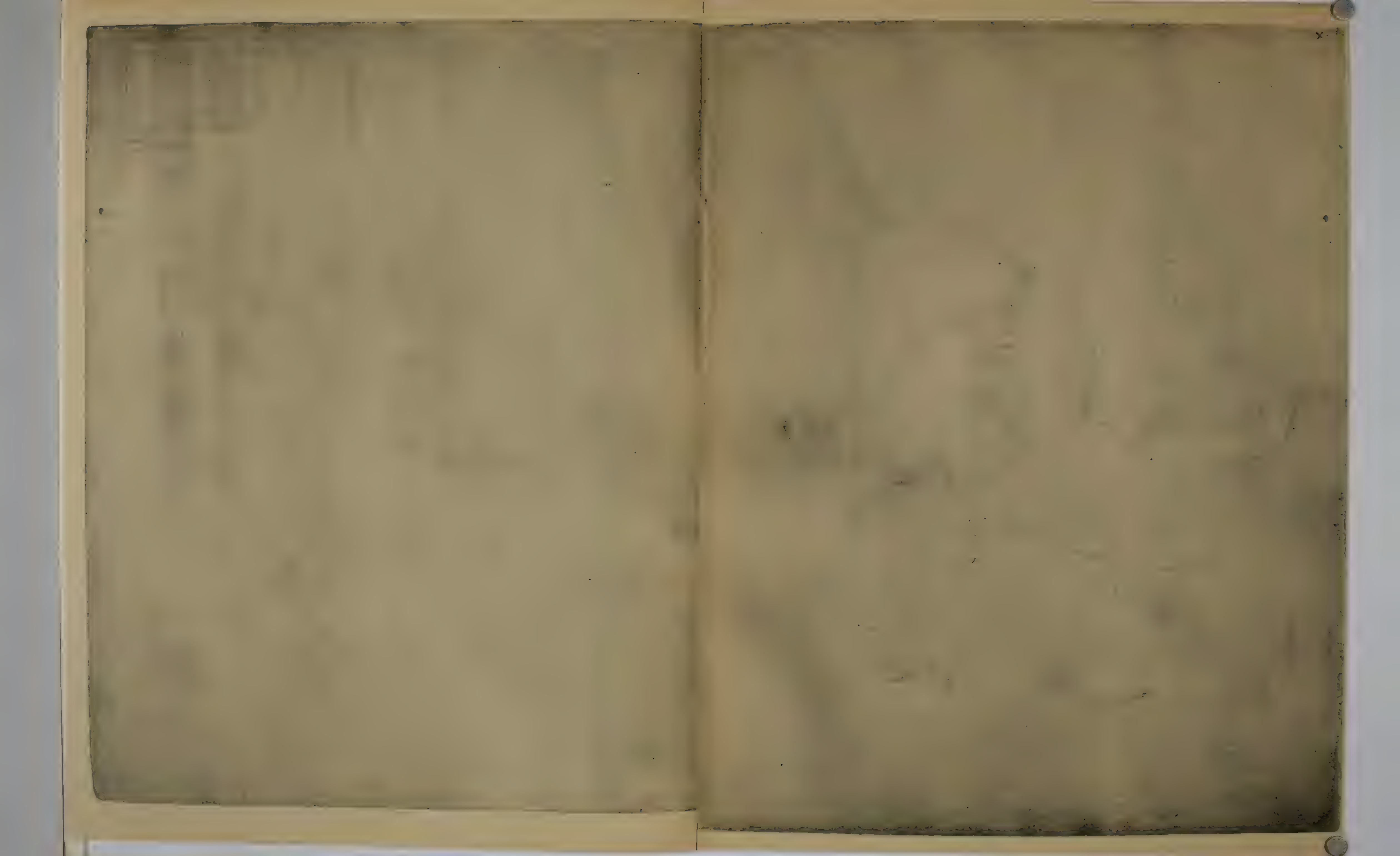
DRACHENKAMPF DES HEIL. GEORG (II)

Im Widerspruch mit der Legende und der ikonographischen Tradition erscheint hier der Heilige als *miles romanus,* nicht als Ritter; er kämpft zu Fuss. Den Schild vorhaltend und mit der Keule zum Schlage ausholend, dringt er auf den Drachen ein, der, tödlich getroffen und nur noch auf Abwehr bedacht, mit den Klauenflügeln um sich schlägt. In einer Türöffnung zur Linken gewahrt man die Prinzessin. Die Architektur, eine Palastruine mit verödeten Bogengängen, Freitreppen und Loggien, ergänzt inhaltlich die Szene, indem sie den Eindruck des Schauerlichen, des Gefahr- und Todbringenden erhöht; sie wirkt als Stimmungselement im Sinne der venezianischen Landschaftslyrik, als deren Begründer der Meister zu gelten hat.

F.F. 9b u. 10a. *Bleistift, einzelne Stellen übergangen.*

L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9, Taf. 9b u. 10a. « *Potrebbe essere anche Ercole che uccide l'Idra di Lerna* ».

12b



XIII

MARTYRIUM DES HEILIGEN SEBASTIAN

XIII

MARTYRIUM DES HEILIGEN SEBASTIAN

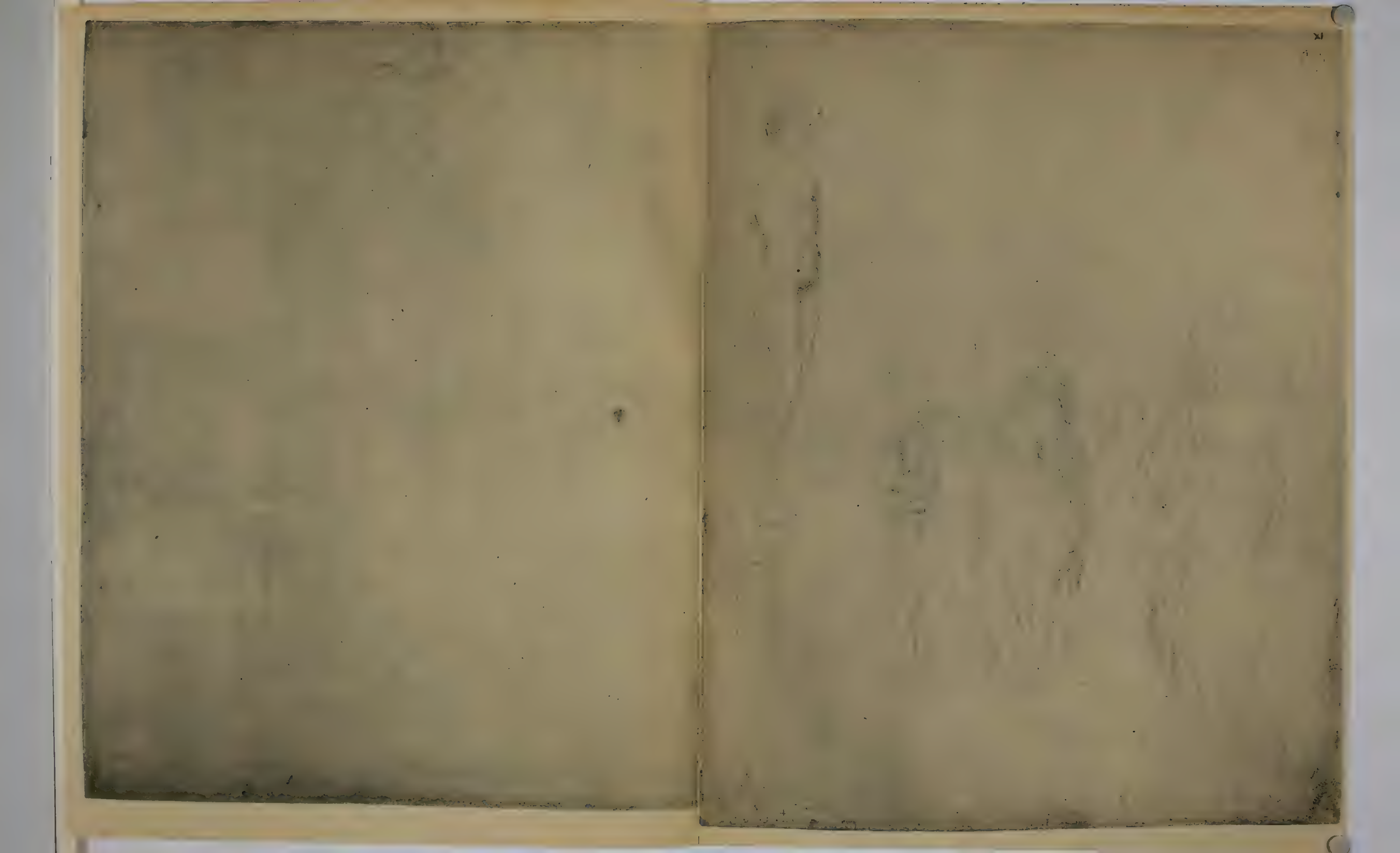
Der Künstler stellt nicht die Hinrichtung selbst dar, sondern die Szene, die ihr unmittelbar vorangeht und sie vorbereitet : das Urteil soll vollzogen werden, man wartet auf den Befehl. Die heidnischen Priester — sie tragen als Magier die morgenländische Mitra — haben sich an den Anführer der Soldaten herangedrängt und bemühen sich, ihm das entscheidende Wort zu entreissen. Der jugendliche, an Händen, Hals und Füssen gefesselte Märtyrer blickt ruhigen Mutes auf die Schützen herab, die unschlüssig, mit fragenden Gebärden den Bogen spannen; er ist nackend ; die schlanke zartgliedrige Gestalt erinnert an den Kruzifixus auf Fol. 2a. In ihrer Gesamtanlage sowie in zahlreichen Einzelheiten geht die Komposition auf Darstellungen der Kreuzigung zurück. Der landschaftliche Hintergrund ist bis auf wenige Spuren unsichtbar geworden.

F.F. 10b u. 11a. *Bleistift; die rechte Hälfte überzeichnet. Gaye erwähnt eine « ganz erträgliche » Berglandschaft.*

Pariser Skizzenb. 62a. *Im Reliefstil entworfen; die Schützen in voller Aktion; der Heilige mit aufwärts gerichtetem Gesicht, von zwei Pfeilen getroffen.*

Gaye, op. cit. p. 91.
Crowe und Cavalcaselle, op. cit. p. 105.
L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9, Taf. 10b u. 11a.

13b



XIV

DRACHENKAMPF DES HEIL. GEORG (III)

XIV

DRACHENKAMPF DES HEIL. GEORG (III)

Mit Fol. 7a zu vergleichen; die Situation ist hier dem Ritter weniger günstig; der Drache scheint, als der Angreifende, im Vorteil. Die Prinzessin flieht, ohne die Entscheidung abzuwarten, eiligen Laufes, das Kleid mit behender Bewegung an sich raffend; die gelösten Haare flattern im Winde. Wie auf der ersten Skizze trägt der Heilige den römischen Lederpanzer, jedoch ergänzt durch gotische Rüstungsstücke. Er erscheint auffallend klein im Verhältnis zum Pferde; dieselbe eigentümliche Verzeichnung kommt auch auf einer Pariser Skizze vor, Fol. 14a. Hier wie dort ist sie durch eine misslungene Verkürzung zu erklären, die des vorgestreckten und gesteiften Beines : da es zu klein geraten, sah sich der Künstler genötigt, dem Ritter die Proportionen eines Kindes zu geben. Halberwachsene Schildknappen und Pagen, auf breitrückigen Schlachtrossen reitend, stellte Pisanello mit Vorliebe dar (vgl. Medaille auf Filippo Maria Visconti). Das verfallene Gebäude im Hintergrunde erinnert an die Architektur auf Fol. 10a. Giovanni Bellini scheint die Skizze für das Altarbild in Pesaro benutzt zu haben.

F.F. 11b u. 12a. *Bleistift; wiederholt überzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 90.
L. Venturi, p. 139
Ricci, p. 9, Taf. 11b u. 12a.



XV

VERKÜNDIGUNG (I)

XV

VERKÜNDIGUNG (I)

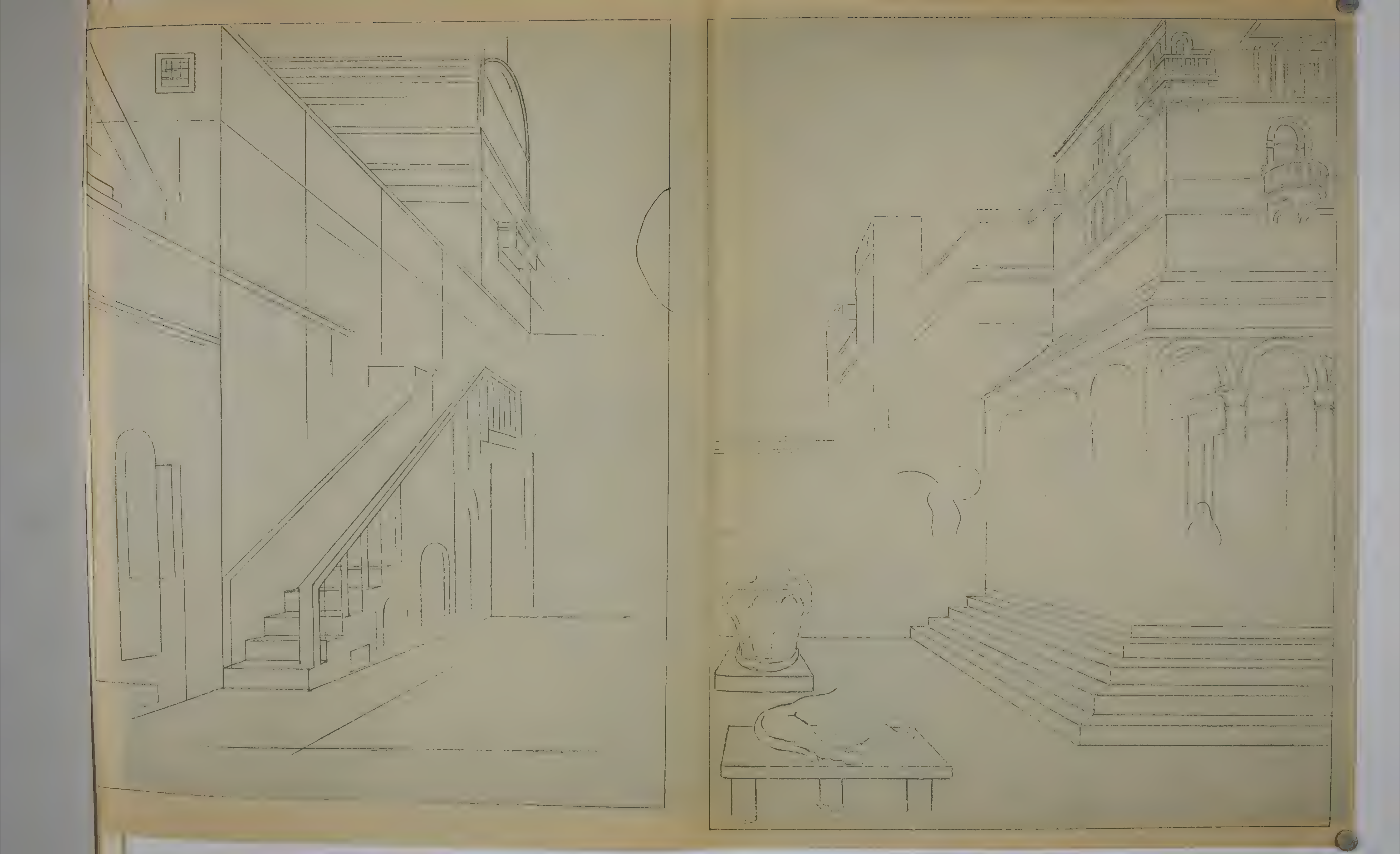
Es ist der Augenblick geschildert, welcher der *Allocutio* unmittelbar vorangeht. Gabriel schwebt von links, in horizontaler Flugrichtung, heran, die Rechte zur Anrede erhebend, während Maria stehend die Botschaft erwartet. Die Brüstung der Loggia verdeckt ihre Gestalt bis an die Hüften. Ihre rechte Hand scheint auf der Brust zu ruhen, ähnlich wie auf Lippis Verkündigungsbild der Münchner Pinakothek. Von der Strahlenbahn geleitet senkt sich Gott der Geist auf die Jungfrau herab. Eine zweite Darstellung der Annunziata, Fol. 76a, bringt Maria und den Engel knieend, Profil gegen Profil. Die Architektur zeigt das herkömmliche Motiv des *hortus conclusus* in monumentaler Umgestaltung. Palastartige Gebäude umgrenzen, rechts und links, den als Schauplatz der Handlung gedachten Hof; während eine hohe, mit venezianischen Stirnziegeln besetzte Mauer ihn nach hinten abschliesst. Die Bauformen sind die der Renaissance; gotisches Schmuckwerk ist gemieden. Zwischen den Säulen der Vorhalle gewahrt man das Schlafgemach der Jungfrau mit dem Bettalkoven; daneben eine offene, zum Treppenflur führende Tür. Im Vordergrunde, auf einem Steintisch, als symbolischer Hüter des Tempels ein Löwe; etwas weiter zurück eine Brunnenmündung *(sponde di pozzo)* in der Form eines Kapitäls.

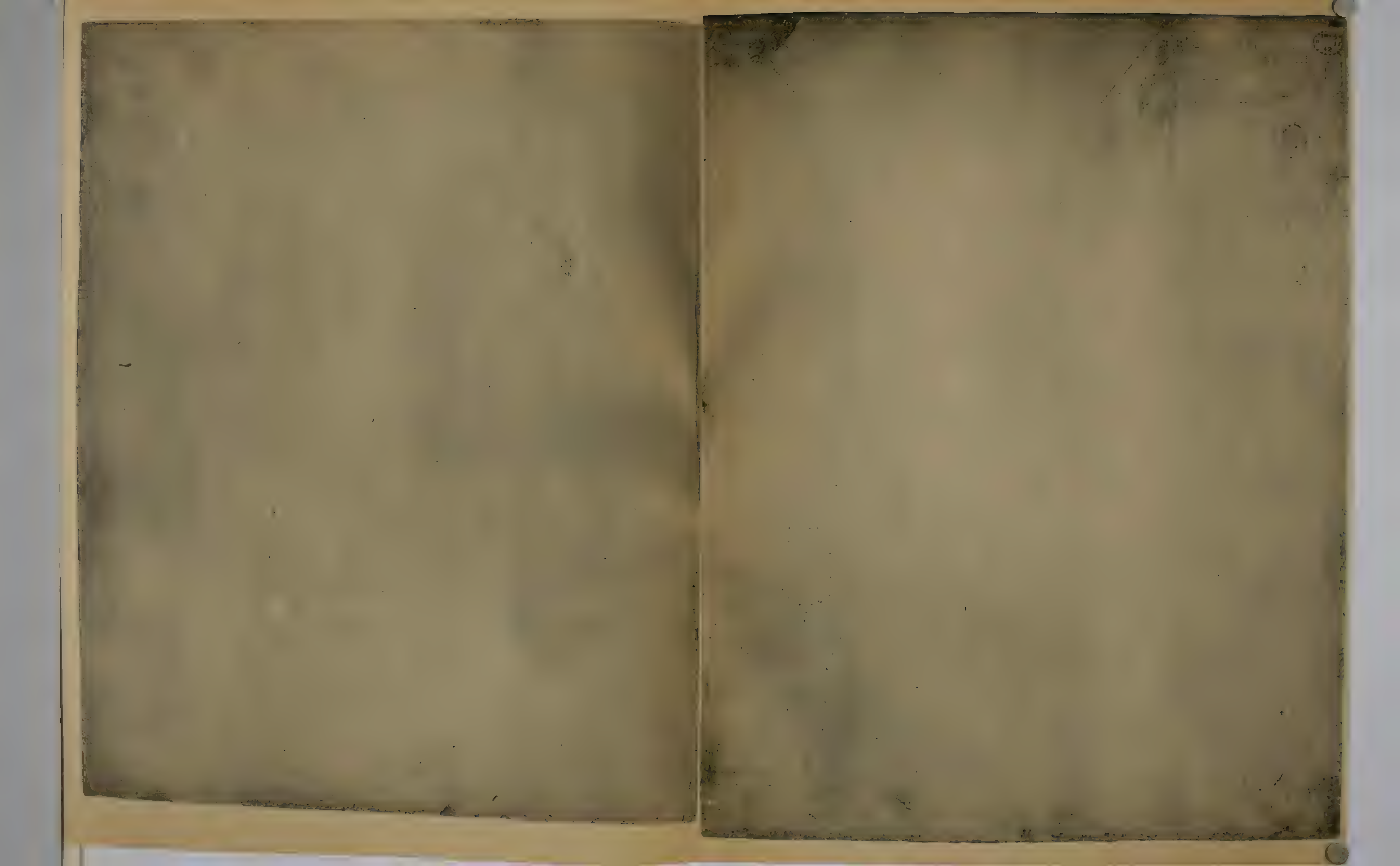
Ueber eine Verkündung Jacopos, die zu dem Bilderzyklus in der *Scuola di San Giovanni Evangelista* gehörte, vgl. Ridolfi, *Le Maraviglie dell' Arte,* 1648, I, p. 35 : *L'haveva dipoi il saggio Artefice figurata, come fu annunciata da Gabriele, e fattovi sopra numerosa schiera d'Angeletti festeggianti.*

F.F. 12b u. 13a. — *Schlecht erhalten; die Figuren kaum sichtbar.*

Pariser Skizzenb. 28b u. 29a.

Gaye, p. 93.
L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9, Taf. 12b u. 13a.





XVI

KOSTÜMFIGUREN

XVI

KOSTÜMFIGUREN

Realistische Typen in der Tracht der Zeit; die einzelnen, selbständig für sich behandelten Studien vereinigen sich mit dem architektonischen Dekor zu einem Strassenbild, wie es so der Künstler täglich vor Augen hatte. Der alte, mühsam sich bewegende Mann mit der Butte auf dem Rücken soll, nach Gaye, die sinnbildliche Darstellung eines Monats sein, ebenso wie der Falkonier, welcher, einen Beizvogel auf der Faust, ihm voranschreitet. Dass für die Skizze Kalenderminiaturen nordischen Ursprungs benutzt worden sind, scheint nicht unmöglich. Der Träger des Blumentopfes, rechts, am Bildrande, hat den Gesichtsschnitt eines Negers. Die eigentümliche Schrittstellung der beiden vordersten Figuren kehrt so öfters in den Skizzenbüchern wieder; sie ist wohl durch Anlehnung an antike Bewegungsmotive entstanden (Dioskuren vom *Monte Cavallo*), — doch finden sich auch Parallelen dazu in der französischen Kunst des Mittelalters, z. B. bei André Beauneveu (University Galleries, Oxford). Die linke Bildhälfte bietet eine Reihe venezianischer Motive : eine hoch gewölbte, über einen Kanal führende Brücke; zwei Orientalen im Gespräch; ein *fondamento*, auf dem Kinder spielen.

F.F. 13b u. 14a.
Pariser Skizzenb. Fol. 64a.

Bleistift; stellenweise überzeichnet.

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9, Taf. 13b u. 14a.



XVII

REITER UND DRACHE

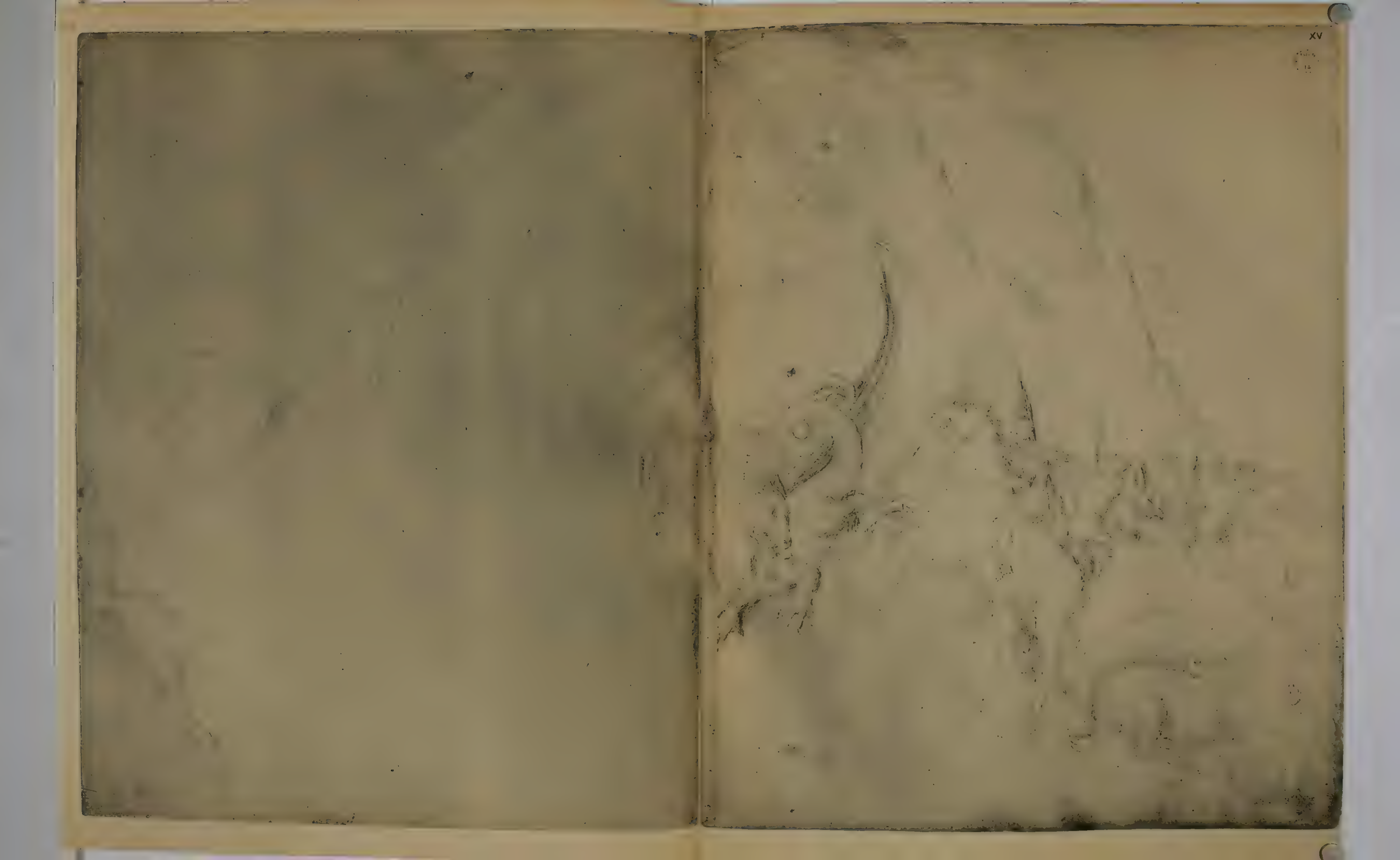
XVII

REITER UND DRACHE

Das Thema des Drachenkampfes in naturalistischer Abwandlung. Die Situation grenzt an das Burleske; dieselbe Betonung des komischen Elementes in einer Zeichnung des Pariser Skizzenbuches, Fol. 75a. Vor dem Monstrum, das mit rasender Geschwindigkeit den Berg herabsaust, haben die Reiter die Flucht ergriffen; einer liegt mit seinem Pferd am Boden; kein einziger zieht das Schwert. Links ein entsetzt fliehender Knecht.

F.F. 14b u. 15a. *Bleistift; die rechte Bildseite stark überzeichnet.*
Pariser Skizzenb. Fol. 75a. *Drachenpaar, von angreifenden Reitern umringt; ohne Landschaft.*

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9, Taf. 14b u. 15a.



XVIII

TAUFE CHRISTI

XVIII

TAUFE CHRISTI

Die Behandlung des Gegenstandes ist die herkömmliche; eine Abweichung von der Tradition zeigt sich nur in dem Verhältnis zwischen Raum und Figuren. Die Szene ist weit zurück, in den Mittelgrund geschoben; der Vordergrund bleibt frei. Christus steht im Flusse, die Hände betend zusammengelegt, in voller Frontansicht. Johannes ist niedergekniet und giesst den Inhalt der Schale über den Scheitel des Erlösers aus. Hoch in den Lüften die Taube, von dem Strahlenglanze umgeben, welcher der Erscheinung Gottes, im Kreise der Cherubim und Seraphim, entströmt. Die dienenden Engel halten knieend die Gewänder des Täuflings, während die musizierenden, vier an der Zahl, stehend ihre Instrumente, Flöte, Viola, Handorgel und Laute, spielen. Mächtige Bergkulissen senken sich, rechts und links, zum Fluss herab, der, einen Felskegel umbiegend, direkt auf den Beschauer zufliesst. Die streng symmetrische Komposition so angelegt, dass Christus, der Heilige Geist und Gottvater sich auf derselben, die Bildmitte angebenden Vertikale befinden. Links spielende Löwen.

F.F. 15b u. 16a. *Bleistift. Ueberzeichnet.*
Pariser Skizzenb. *Die Figuren noch kleiner im Raum.*

Zimmermann, *Die Landschaft in der Venezianischen Malerei*, p. 28.
Crowe und Cavalcaselle, op. cit. p. 104.
Gaye, p. 93.
L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9, Taf. 15b u. 16a.



XIX

DER HEILIGE HIERONYMUS (I)

XIX

DER HEILIGE HIERONYMUS (I)

In asketischer Ekstase, die « Dämonen der Einsamkeit » bekämpfend. Er ist vor dem Kruzifixe niedergekniet und betet um Glauben und Erlösung. Der Mund ist leicht geöffnet. Die Rechte holt zum Schlage aus gegen die entblösste Brust. An den abgemagerten, nackten Armen treten die Sehnen in starker Anschwellung hervor. Das an den Lenden gegürtete Gewand bildet, die Anspannung des Körpers verratend, straffe, senkrechte Falten. Zwei Drachen haben sich an das Kruzifix herangeschlichen und versuchen nun durch drohendes Gebahren die Andacht des Heiligen zu stören; sie sind auffallend klein gegeben und wohl als visionäre Elemente gedacht, im Gegensatz zu der realen, den Einsiedler umgebenden Tierwelt; einen dritten Drachen gewahrt man zur Linken, am Flussufer. Der Löwe ist, durch die Erregung seines Gebieters beunruhigt, aufgestanden und schmiegt sich, leise grollend, an dessen Rücken. Ein aufgescheuchtes Reh flüchtet in weiten Sätzen den Bergen zu. Im Vordergrunde lagert eine Löwin. In den Hauptzügen übereinstimmend mit der Komposition des kleinen, von Ricci beschriebenen Veroneser Bildes *(Museo Civico)*; dies letztere wahrscheinlich die Arbeit eines mit den Skizzenbüchern nahe vertrauten Gehilfen oder Schülers.

F.F. 16b u. 17a. *Bleistift. Die Gesichtszüge durch Ueberzeichnung vergröbert und zum Teil entstellt.*

Pariser Skizzenb. 18a. *Der Heilige am Meeresufer, in das Lesen der Bibel vertieft.*
22b. *Die Figuren überaus klein im Raum; der Heilige im Gebet.*

Gaye, op. cit. p. 101.
L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9. Taf. 16b u. 17a.

ob



XX

MARTYRIUM DES HEILIGEN CHRISTOPH

XX

MARTYRIUM DES HEILIGEN CHRISTOPH

Schon Gaye (1840) hat die Skizze in Bezug auf ihren erzählenden Inhalt richtig definiert; von späteren Forschern scheint die Notiz übersehen worden zu sein, und seit Crowe und Cavalcaselle besteht die irrige Meinung, es handle sich hier um die Hinrichtung des Sebastian. Dass der Körper des Gemarterten, der ja mit den zwei vordersten Bogenschützen in dieselbe Distanzfläche gehört, weit das menschliche Mass übertrifft, ist auf den ersten Blick zu erkennen; der bärtige Kopf mit dem müden Ausdruck erinnert an die Christophorusstudie, Fol. 29a. In ähnlicher Haltung und Aktion, aber umgekehrt, am linken Bildrande und nach rechts gewendet, hat Mantegna den Heiligen in einem Fresko der Eremitani-Kapelle dargestellt, was sich aus einem Vergleich mit den Kopien bei M[me] André Jacquemart und in der Galerie zu Parma ergibt. Hohe, von Mauern umgürtete Felsen schliessen die Landschaft nach hinten ab. Zuschauer und Schützen, die meisten in Zeittracht, einige als Orientalen kostümiert, bilden im Vordergrunde isokephale Reihen; links verliert sich die Komposition in gelockerten Gruppen.

F.F. 17b u. 18a. *Bleistift, flüchtig übergangen.*

Walter Gräff, *Kopien nach Mantegnas Christophorusbildern*, Monatshefte für Kunstw., 1910, p. 107.
Crowe und Cavalcaselle, op. cit. p. 105.
Gaye, op. cit. p. 93.
L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9. Taf. 17b u. 18a.



XXI

ANBETUNG DER KÖNIGE (I)

XXI

ANBETUNG DER KÖNIGE (I)

In der weltlich-höfischen, seit Gentile herkömmlichen Interpretation. Der Zug nähert sich, eine steile Bergkulisse umbiegend, dem Ziele der Wanderung. Die vordersten Reiter ordnen sich, dem nachdrängenden Gefolge Platz machend, an der Felswand entlang in dichte Reihen; einige sind abgestiegen, um die Pferde der Könige zu halten. Diese sind unbedeckten Hauptes bis zur Scheune geschritten; der älteste beugt huldigend das Knie vor dem Kinde, das mit zappelnder Gebärde, vom Schosse der Mutter herab ihm die Händchen entgegenstreckt. Joseph erscheint zweimal auf dem Bilde: erst als zur Hauptgruppe gehörig, dem Vorgange mit Freude und Staunen beiwohnend (rechts von Maria, dem König zugewendet), dann als Nebenfigur, im Vordergrunde, in gleichgültiger, müder Haltung.

F.F. 18a u. 19b. *Bleistift, überzeichnet.*

Pariser Skizzenb. 29b u. 30a. *Der Zug auf drei Wegen kommend; das Gefolge in zahlreiche, gelockerte Gruppen über Vorder- und Mittelgrund verteilt.*

31a. *Die Hauptgruppe am linken Bildrande.*

Gaye, op. cit. p. 93.
L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9. Taf. 18b u. 19a.



XXII

KOSTÜMFIGUREN (II)

XXIII

RITTER IN FELDRÜSTUNG;
PORTRÄTSTUDIEN

XXII

KOSTÜMFIGUREN (II)

Jüngling in der schlichten Tracht eines Knappen, auf ungesatteltem Pferde; in Dreiviertelwendung nach rechts zu einem Knaben sprechend. Daneben, ohne Beziehung zu der Gruppe, eine junge Dame in vornehmer Kleidung, von überschlanken Proportionen. Sie trägt einen Jagdfalken auf der linken Hand. Das Kleid, im Geschmack der Zeit, ganz hoch gegürtet; die Schleppe in schweren, gebrochenen Falten um die Füsse gelegt. Vielleicht, wie F.F. 13b-14a, nordischen Einfluss bekundend.

Fol. 19b. *Bleistift; leicht überzeichnet.*

L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9. Taf. 19b.

XXIII

RITTER IN FELDRÜSTUNG; PORTRÄTSTUDIEN

Der gewappnete junge Mann, dessen unbehelmter Lockenkopf an venezianische Darstellungen des heiligen Georg denken lässt, kommt ganz ähnlich im Pariser Skizzenbuch, Fol. 66a, vor. Dass hier eine direkte Naturstudie, dort die Skizze zu einem Bilde vorliegt, lässt schon ein flüchtiger Vergleich vermuten. Die Gestalt des Ritters verdeckt zum Teil das Streitross, das in Hinteransicht, ohne Sattel, gegeben ist; es scharrt mit dem Hinterhuf ungeduldig den Boden. Der Zwerg, dessen herkulische Stärke der Künstler dadurch andeutet, dass er ihn den eisernen Stechhelm des Ritters ohne merkbare Anstrengung halten lässt, wohl zum Gefolge Lionellos oder Borsos gehörig. Aehnliche Figuren, aber ohne bildnisartigen Charakter, erscheinen mehrmals im Skizzenbuch des Louvre.

Fol. 23. *Bleistift; von zwei verschiedenen Händen übergangen. Die Köpfe links, über dem Zwerge, stark in Umriss und Ausdruck verändert.*

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9 Taf. 20a.



XXIV

LÖWENSTUDIEN (V)

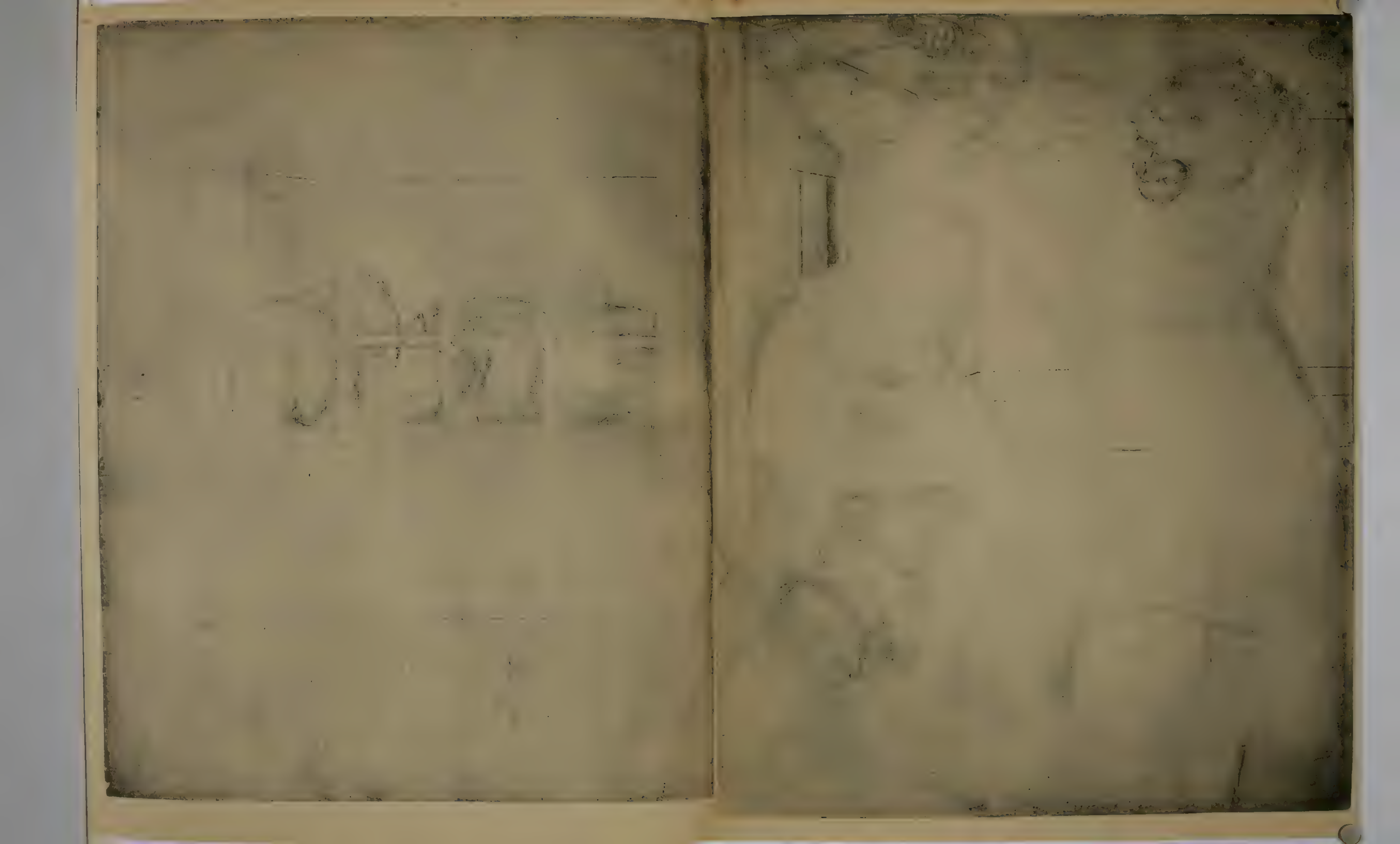
XXIV

LÖWENSTUDIEN (V)

Mit F.F. 8b u. 9a zu vergleichen. Die Tiere auch hier erst in der Gefangenschaft, hinter dicken Eisenstäben gezeigt, dann im Kampfe gegen den Menschen. Von den zwei Löwen liegt einer verendend am Boden, während der andere den Gegner, der mit vorgestemmtem Arm den Dolch zückt, durch wütende Prankenschläge abzuwehren sucht. Auf einem mandelförmigen Schild, links vor dem Käfig das Estensische Adlerwappen.

F.F. 20b u. 21a. *Bleistift, überzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9. Taf. 20b u. 21a.



XXV

AUFERSTEHUNG CHRISTI

XXV

AUFERSTEHUNG CHRISTI

Hohe, spitzzackige, in Schneckenform gewundene Felsen fügen sich zu einem Halbkreis zusammen, der, einer Altarnische vergleichbar, das Grab des Erlösers umschliesst. In feierlich-starrer Haltung, die Siegesfahne in der Linken schwebt der Resurrectus empor; seine Rechte ist segnend erhoben. Von den Wächtern liegen und kauern noch einige in tiefem Schlaf am Boden, die meisten jedoch sind aufgesprungen und stehen, geblendet von dem Strahlenglanze der Erscheinung, in scheuen, flüsternden Gruppen beieinander. Die Landschaft zur Linken mit dem Hauptbilde ganz lose, durch eine willkürlich vorgeschobene Felsenkulisse, verbunden. Der kleine, in viereckige Parzellen eingeteilte und von Bäumen umpflanzte Kräutergarten kommt ähnlich auch im Pariser Skizzenbuch vor, Fol. 34a; dasselbe landschaftliche Motiv schon bei Gentile (Anbetung der Magier, mittleres Bogenfeld) und auf französischen Miniaturen des frühen XV. Jahrhunderts; vgl. auch Paolo Uccellos Drachenkampf des heiligen Georg bei Mme André (Paris). Ueber eine Darstellung des Auferstandenen in der *Scuola di San Giovanni,* vgl. Ridolfi op. cit. p. 36: *per compimento di quell' historie ritrasse il Redentore risorto trionfante dal monumento, che appariva alla Madre col glorioso drappello de' San Padri.*

F.F. 21b u. 22a. *Bleistift, überzeichnet.*

Pariser Skizzenb. 26a. *Dieselbe Komposition als Breitbild; die Stadt im Hintergrunde, zwischen den Felsen sichtbar.*

Gaye, op cit. p. 93.
L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9. Taf. 21b u. 22a.



XXVI

BEWEINUNG UND GRABLEGUNG

XXVI

BEWEINUNG UND GRABLEGUNG

Die beiden Szenen in einem Bilde vereinigt, aber räumlich auseinandergehalten; der Gegensatz zwischen Vorder- und Hintergrund betont die zeitliche Sukzession. Links, ganz aus der Ferne gesehen, die Beweinung. Die Judäer verlassen, in die Stadt zurückkehrend, Golgatha, während die Gläubigen Maria umringen, die den Leichnam auf den Schoss gebettet hat und klagend die Arme öffnet. Ein Höhenzug, von links nach rechts führend, deutet den Weg an, den die Jünger bei der Grabtragung gegangen; er schiebt sich vor bis dicht an den Vordergrund, wo die letzte Szene des Passionsdramas geschildert ist. Durch den Marmorsarg werden die handelnden Personen bis an die Hüften verdeckt; es entsteht so eine Darstellung in Halbfiguren und im Reliefstile. Johannes hat die Arme um den Leib des Herrn geschlungen und stützt ihn mit beiden Schultern, so dass der Tote im Grabe zu stehen scheint; Magdalena küsst voll Inbrunst die Wunden; die Uebrigen drängen sich in ergreifender Trauer heran, um Abschied von dem Heiland zu nehmen. In ähnlicher Weise behandelt den Gegenstand eine Pariser Skizze (F.F. 52b u. 53a), nur dass dort die Beweinung wegfällt und die drei Kreuze einsam in die Höhe ragen. Dieses letztere Motiv von Giovanni für die *Pietà* des Dogenpalastes verwendet.

Ueber eine « Beweinung » des Rogier van der Weyden im Besitze Lionello d'Estes vgl. G. Gruyer, *L'Art Ferrarais* II, p. 33. Es mag hier wohl ein Zusammenhang mit jenem Gemälde bestehen; der Beweis kann nicht erbracht werden.

F.F. 22b u. 23a. *Bleistift; die dramatisch wichtigen Stellen durch Ueberzeichnung hervorgehoben, manches stark alteriert.*

Pariser Skizzenb. 52b u. 53a, 54a. *Als Breitbild komponiert, in gelockerten Gruppen.*

Gaye, op. cit. p. 94.
L. Venturi, p. 139.
Ricci, p. 9. Taf. 22b u. 23a.



XXVII

EINZUG CHRISTI IN JERUSALEM (?)

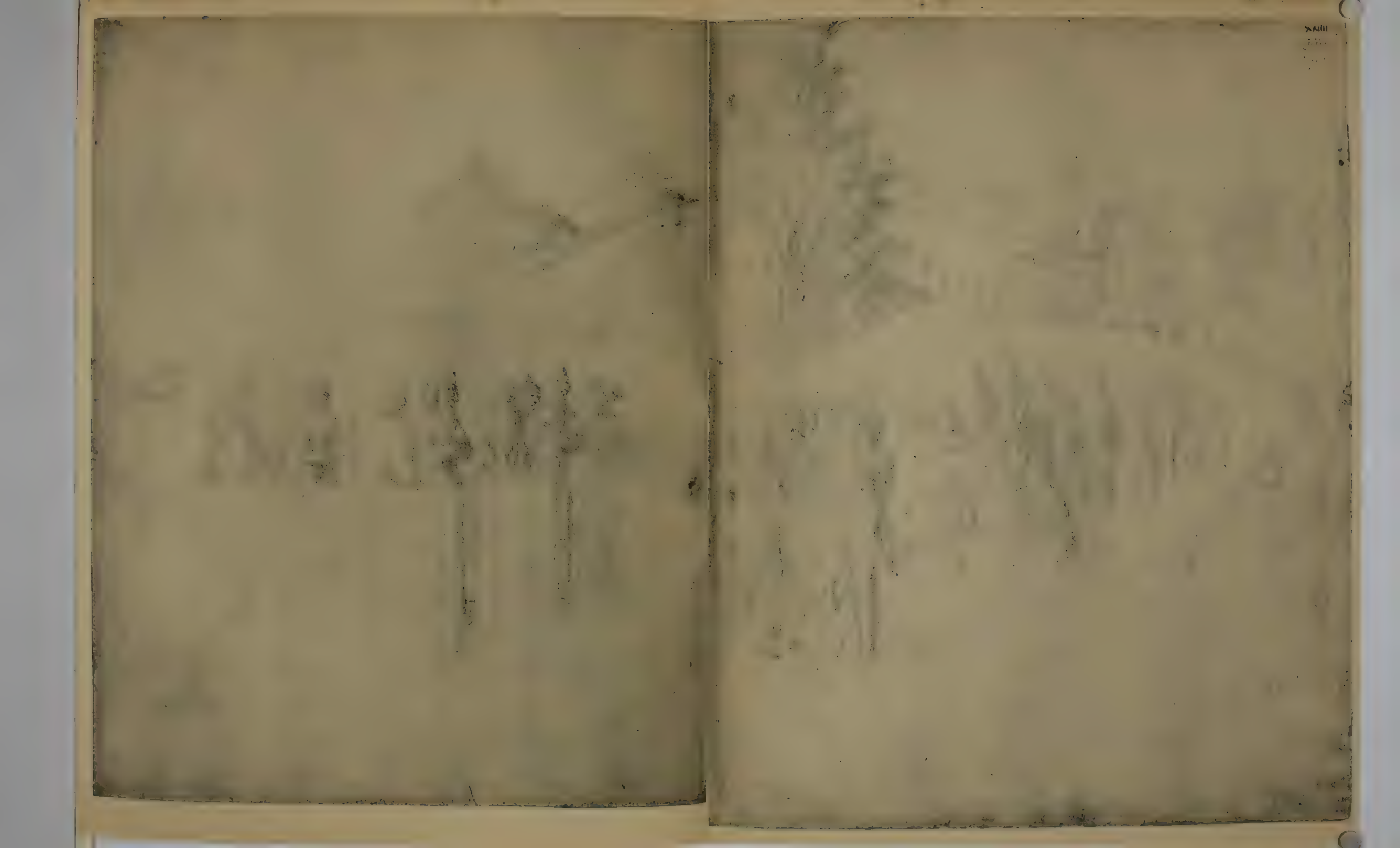
XXVII

EINZUG CHRISTI IN JERUSALEM (?)

Die Gläubigen haben sich vor den Toren der Stadt, in einer phantastisch dekorierten Halle versammelt; der älteste, ein ehrwürdiger Greis mit langem Bart- und Haupthaar, begrüsst die Nahenden demütig, mit über der Brust gekreuzten Händen. Christus hat die Hand zum Segen erhoben. Er sitzt in herkömmlicher Weise seitwärts auf der Kruppe des steif ausschreitenden Maulesels, den einer von den Jüngern am Halfter führt.

F.F. 23b u. 24a. *Bleistift; überzeichnet.*
Pariser Skizzenb. 20a.

Crowe und Cavalcaselle, op. cit. p. 104.
Gaye, op. cit. p. 94.
L. Venturi, p. 140. *Entrata in Gerusalemme.*
Ricci, p. 9. Taf. 23b u. 24a. *Gesù in via per Gerico invita Zaccheo a scendere dal sicomoro.*



XXVIII

DRACHENKAMPF DES HEIL. GEORG (IV)

XXVIII

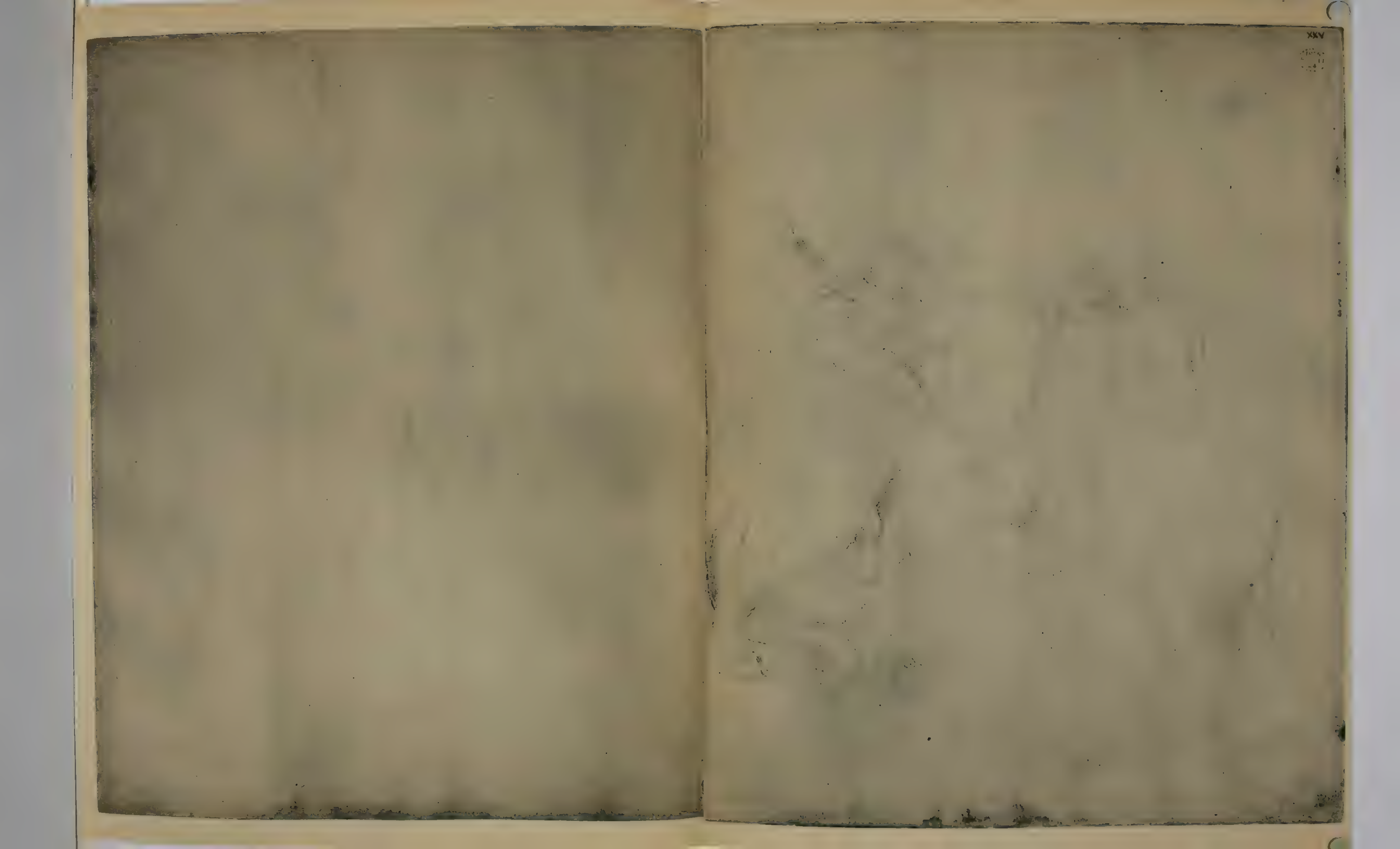
DRACHENKAMPF DES HEIL. GEORG (IV)

Durch F. 15a stark beeinflusst; im Widerspruch mit der mystischen Auffassung der *Legenda aurea* versucht der Künstler, die Situation als kritisch für den Ritter zu schildern. Der Drache kämpft, seiner Gestaltung entsprechend, nach Art der Löwen; er hat sich in wütendem Anlauf auf die Hinterpranken erhoben und stürzt sich mit gespreizten Krallen, den Rachen weit aufreissend, auf den Angreifer. Dieser vermag nicht, dem Anprall Stand zu halten. Er hält die Tartsche vor und zieht die Zügel an, um die Herrschaft über das Pferd zu behalten, das entsetzt zur Seite springt; die Nähe des Ungeheuers, dessen Feuerodem die Rüstung zu durchdringen scheint, hindert ihn, das Schwert zu gebrauchen. Kahle, steile Felsen türmen sich links zu einer mächtigen Kulisse empor; rechts eine Ebene, eine Stadt, ferne Berge. Ross und Ritter erinnern an Donatellos Georgsrelief von Or San Michele.

Zu vergleichen mit Taf. XIV, XII und VIII.

F.F. 24b u. 25a. *Bleistift mit zahlreichen Retouchen.*

Gaye. op. cit. p. 90.
L. Venturi, p. 140.
Ricci, p. 9, Taf. 24b u. 25a.



XXIX

CHRISTUS IN DER VORHÖLLE

XXIX

CHRISTUS IN DER VORHÖLLE

Als Befreier der Erzväter und Patriarchen : « Die Schlösser sind gesprengt, die Riegel gebrochen, die Tore zerschmettert »; nun beugt sich der Heiland, auf den kreuzförmig gefügten Torflügeln stehend, leicht auf die Siegesfahne gestützt, zu den Auferweckten und Erlösten herab, die, eng aneinander gedrängt, in glaubensvollem Beten der Befreiung harren ; mit helfender Geste reicht er dem ältesten die Rechte. Der bekehrte Schächer folgt mit dem Kreuze. Satan entweicht eiligen Schrittes, die Fledermausflügel zum Fluge ausbreitend ; links die « Diener der Hölle », in Ohnmacht und Angst vor dem stattgefundenen Wunder verharrend : «Wer ist der Einzige, der so furchtlos unser Reich betreten?»

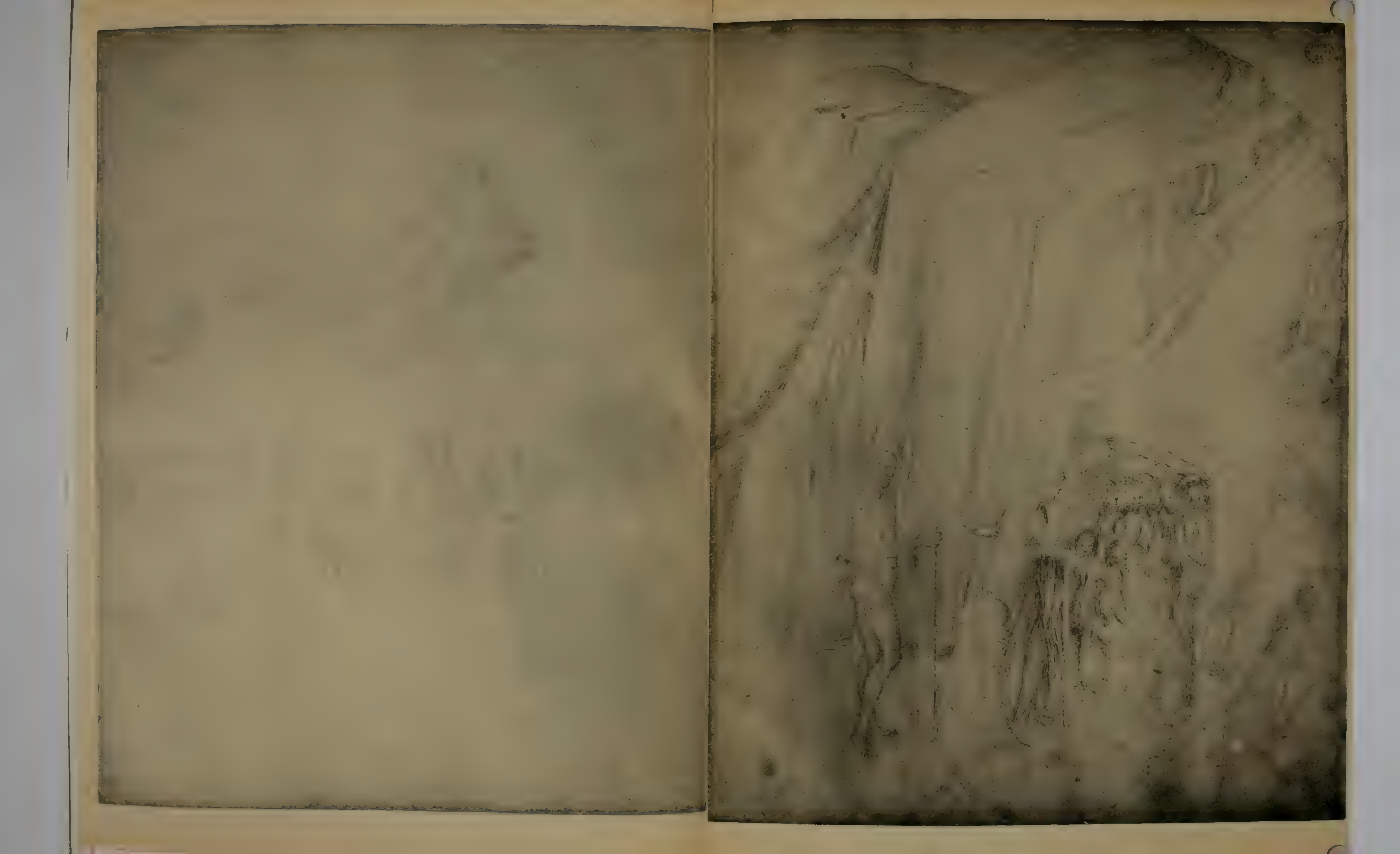
Ein gegenständlich identisches Gemälde, gleichfalls als Breitbild komponiert, im Museo Civico zu Padua ; vermutlich ehemals zu einer Predella gehörig; ob von dem Meister selbst, ob von einem Schüler oder Nachahmer, lässt sich nicht bestimmen.

F.F. 25b u. 26a. *Bleistift; flüchtig übergangen.*

Pariser Skizzenb. 21b. *Als Hochbild angelegt; die Berge spitzzackig ; die Christusfigur bewegter in den Umrissen, mit wehender Gewandung.*

Crowe und Cavalcaselle, op. cit. p. 110.
Gaye, op. cit. p. 94.
L. Venturi, p. 140.
Ricci, p. 9, Taf. 25b u. 26a.

29b



XXX

DER HEILIGE EUSTACHIUS (I)

XXX

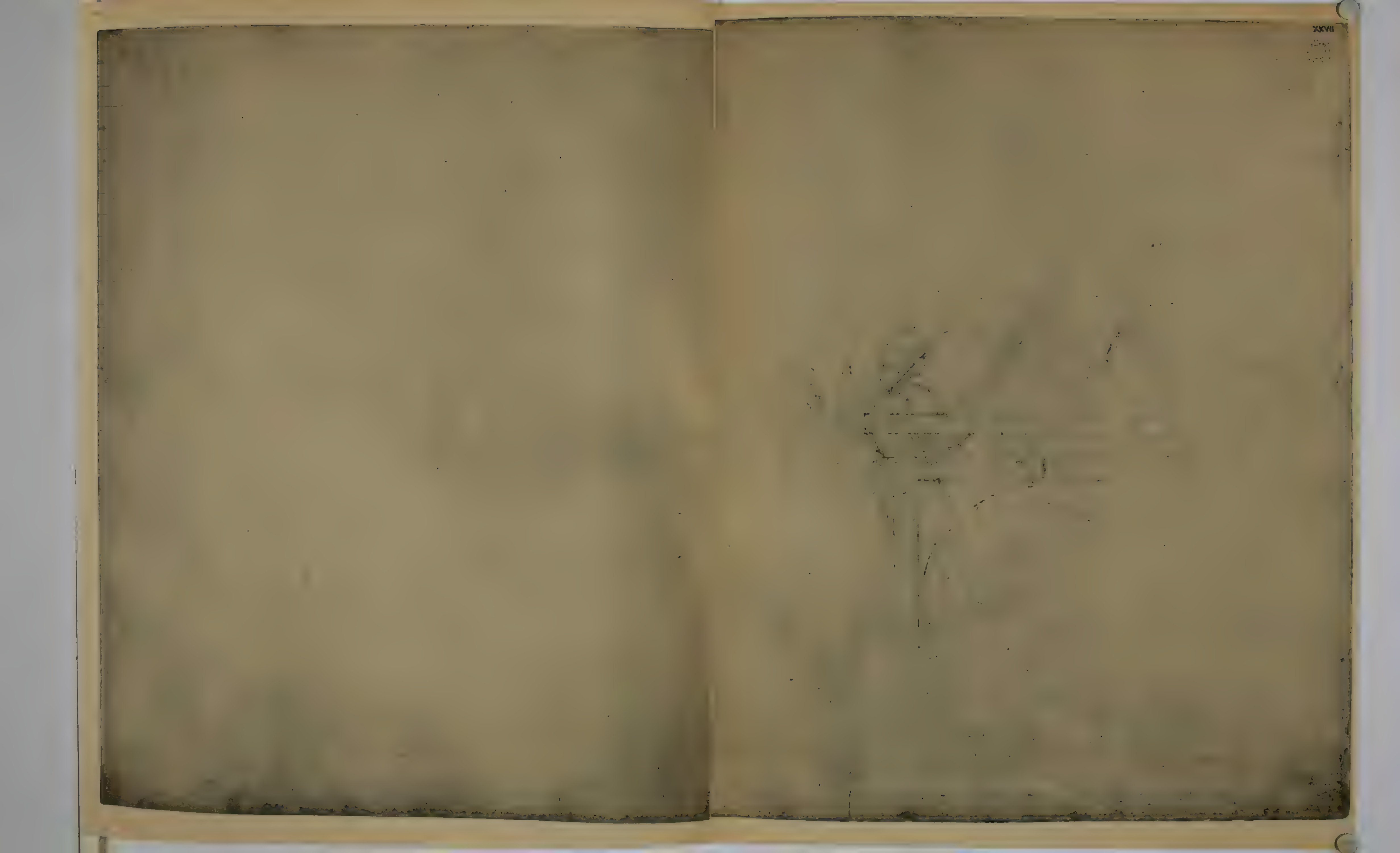
DER HEILIGE EUSTACHIUS (I)

Das Wunder vollzieht sich vor einer Felswand; links eine weite, offene Landschaft mit fernen Bergzügen. Der Hirsch hat sich dem Jäger zugekehrt und lässt ihn furchtlos heranreiten; staunend gewahrt jener das Kreuz. Einer von den Hunden ist des Wildes ansichtig geworden und springt bellend auf dasselbe los; der andere sucht noch nach der Spur. Die Tracht des Ritters entspricht der Zeit; er trägt weder Armbrust noch Bogen; das ungescheitelte Lockenhaar schmückt ein aus Blättern gewundener Kranz. Der Heiligenschein in archaistischer Weise als unverkürzte, senkrecht am Haupte haftende Scheibe gegeben. Der Kopf des Pferdes zeigt antike Bildung. Das hier verwendete Verkürzungsmotiv — Ross und Reiter in Dreiviertelwendung von hinten gesehen — geht auf Gentile zurück. Mit Pisanellos Bild in der National Gallery zu vergleichen; beide Kompositionen wahrscheinlich von französischen Miniaturen abhängig.

F.F. 26b u. 27a. *Bleistift; die mit der Feder gezogenen Linien der nächstfolgenden Skizze schimmern an vielen Stellen durch.*

Pariser Skizzenb. 37b u. 38a. *In wildeinsamer Felsenlandschaft. Der Heilige ohne Nimbus.*

Gaye, op. cit. p. 94.
L. Venturi, p. 140.
Ricci, p. 9. Taf. 26b u. 27a.



XXXI

DENKMAL (II)

In Zusammenhang mit Fol. 3b zu betrachten; es handelt sich um einen allmählich heranreifenden, der Denkmalplastik der Vierzigerjahre entnommenen Gedanken. Die Entwicklungsreihe, von der hier das zweite Glied vorliegt, schliesst mit 82a (Taf. CIII) ab. Die erste Skizze bringt als krönende Freifigur den Estensischen Adler; der Feldherr erscheint in der Gestalt eines antiken Helden, auf der Frontseite der Basis, als Flachrelief. Jetzt ist der Reiter frei, in voller Plastik, im Raume gegeben, Donatellos Gattamelata nicht unvergleichbar, während rechts und links je ein Adler, auch hier unverkennbar das Wappentier der Este, die Schwingen zum Fluge ausbreitet. Das ganz von vorne gezeichnete Pferd bewegt sich im langsamen *passo;* seine Formen stehen vielleicht denen der antiken Rosse von San Marco am nächsten. Der Reiter trägt halb römische, halb mittelalterliche Rüstung; die Rechte hält den am Sattelknopfe aufgestützten Feldherrnstab. G. Gronau hat wiederholt auf Beziehungen hingewiesen, welche zwischen den Denkmalsentwürfen Jacopos und dem Reiterstandbilde bestehen könnten, das Lionello seinem Vater, dem Markgrafen Niccolo, in der Nähe des Domes zu Ferrara errichten liess. Es ist nicht unmöglich, dass Jacopo als bekannter und geschätzter Künstler aufgefordert wurde, an der Besichtigung und Begutachtung der Modelle teilzunehmen (1444), und dass die damit verbundenen Diskussionen — unter den Schiedsrichtern befand sich L. B. Alberti — ihn dazu anregten, die Lösung eines ähnlichen Problems aus eigenen Kräften zu versuchen. Die hier dargestellte Reiterfigur passt durchaus zu der Beschreibung der 1796 zerstörten Statue, vgl. Gruyer, L'Art Ferrarais I, p. 511 : *le souverain, tenant le bâton de commandement, était représenté avec un costume plein de caractère; coiffé du bonnet de marquis, il portait un manteau dont le capuchon pendait sur ses épaules.* Dagegen scheint der Unterbau des Monumentes anders gestaltet gewesen zu sein; es gehörten Säulen, vielleicht auch Pilaster und Nischen dazu, wie sie Fol. 79b zeigt. Das von Antonio da Cristoforo und Niccolo Baroncelli in Erz

gegossene Standbild wurde am Himmelfahrtstage 1451 enthüllt, in Gegenwart Borsos d'Este, der bald darauf gleichfalls ein von Florentinern geschaffenes Denkmal erhalten sollte.

Fol. 27b. *Mit der Feder überzeichnet, die Schlagschatten unter den Hufen des Pferdes wohl von späterer Hand.*

Pariser Skizzenb. 45a. *Studie nach dem Gattamelata.*

Georg Gronau, *Notes sur Jacopo Bellini,* Chronique des Arts et de la Curiosité 1895, VII, p. 55.
L. Venturi, p. 140.
Ricci, p. 9, Taf. 27b.

XXXII

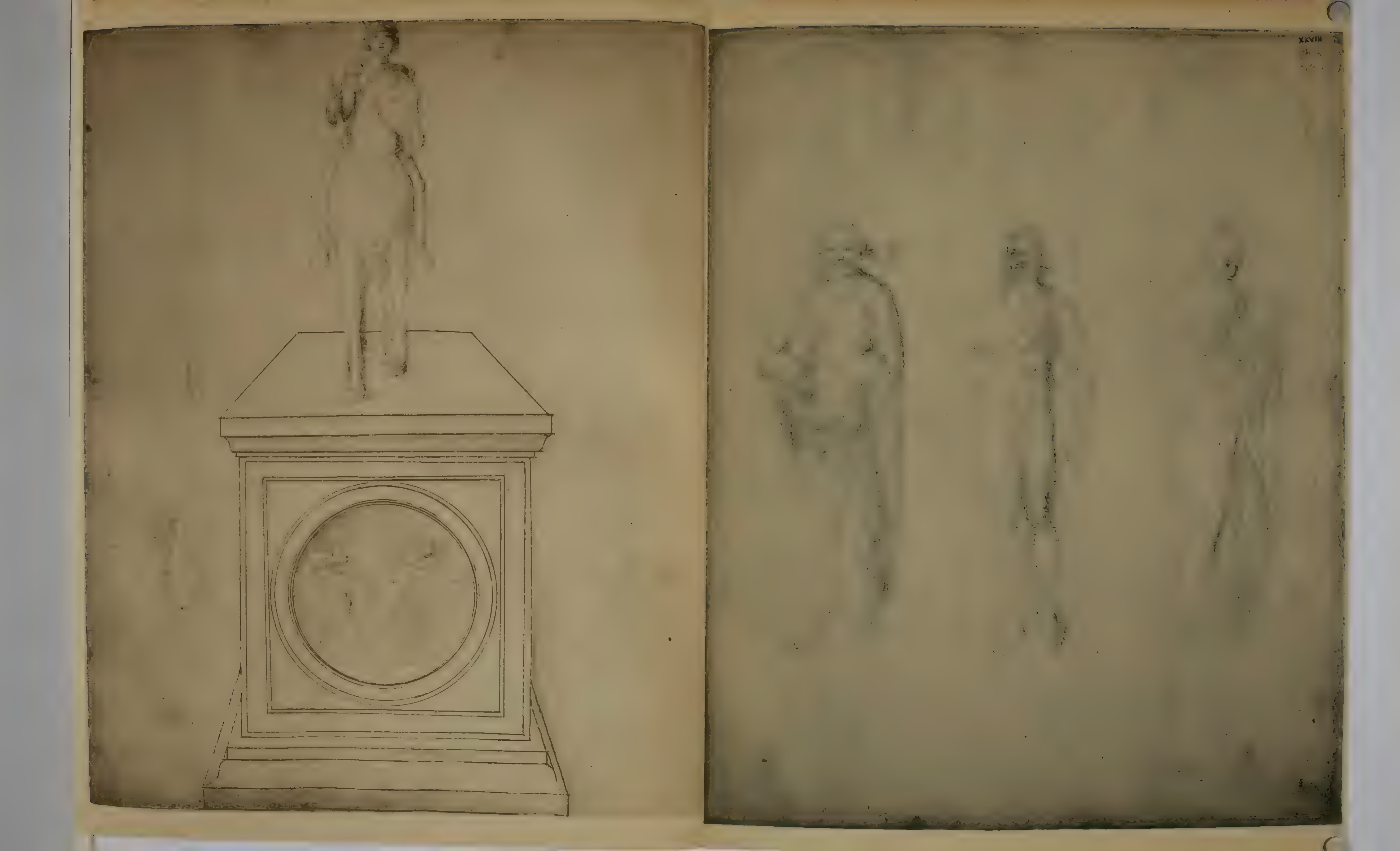
DREI HEILIGE

In der Mitte der Täufer, in zerfetztem härenem Gewand, den Kreuzesstab in der Linken; im Typus den Täuferstatuen Donatellos verwandt. Rechts von ihm Petrus, mit Buch und Schlüssel, in reichgefalteter Gewandung. Vielleicht die Vorstudie zu einer *Ancona* mit gemalter architektonischer Umrahmung. Die Skizze findet später Verwendung bei dem dritten Denkmalsentwurf, Fol. 79b, wo ähnliche Figuren, in Muschelnischen gestellt und durch Pilaster getrennt, die Front der Basis zieren.

Fol. 28a. *Bleistift, überzeichnet.*

Pariser Skizzenb. 67a. *Christus mit vier Heiligen.*

L. Venturi, p. 140.
Ricci, p. 9, Taf. 28a.


XXVIII

XXXIII

DER HEILIGE CHRISTOPH (I)

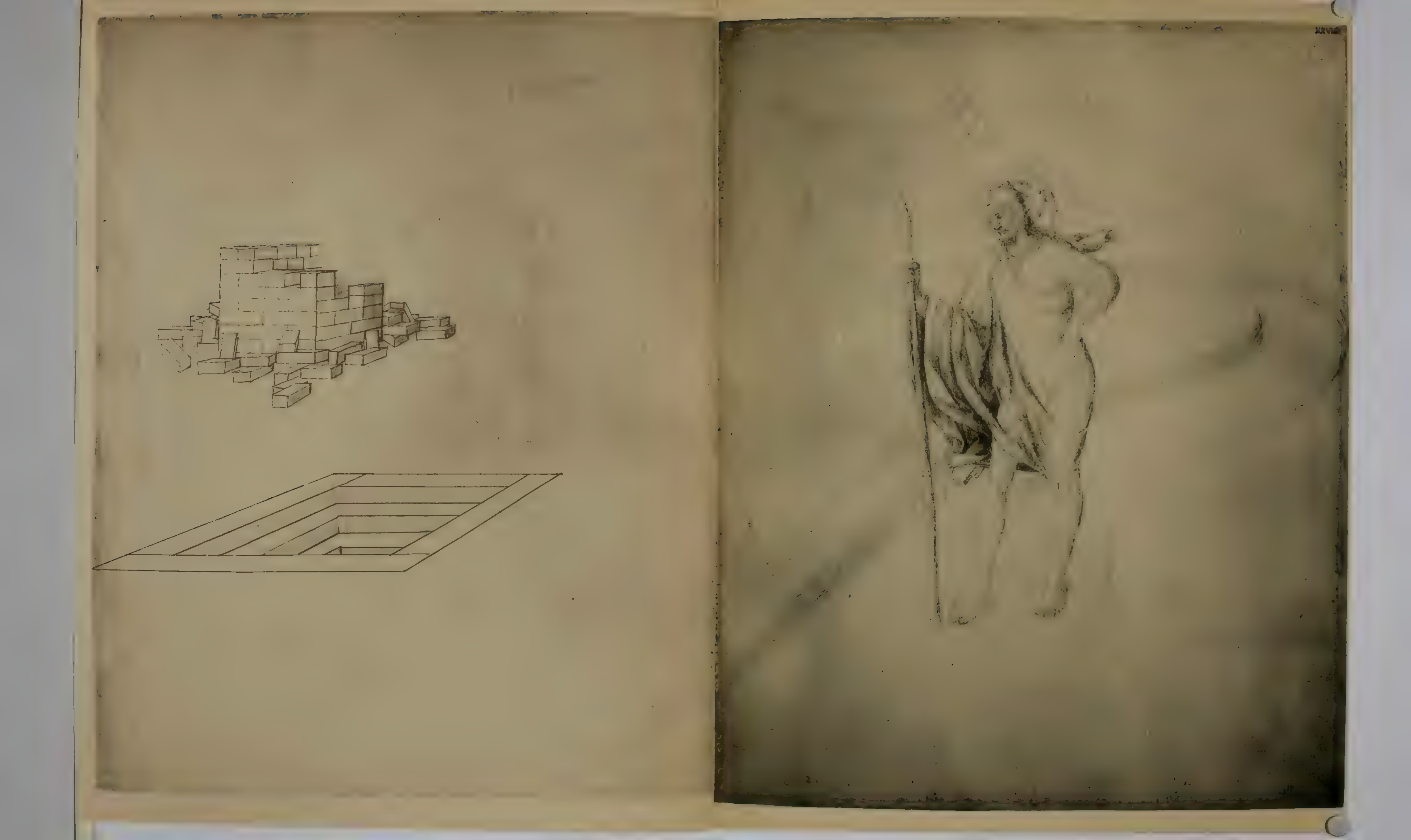
XXXIII

DER HEILIGE CHRISTOPH (I)

Mit dem kleinen Christus auf der Schulter, den Strom durchschreitend; die Rechte leicht auf den Knotenstock aufstützend, gebeugten Hauptes, scheint er in tiefes Sinnen verloren. Das Kindlein in lebhafter Bewegung; es hält sich an den Haaren seines Trägers fest und stösst mit den Füsschen nach dessen Nacken. Es ist zwergenhaft klein gegeben. Das Motiv des mühevollen Tragens, der rätselhaften, drückenden, immer schwerer werdenden Last hier weniger berücksichtigt als auf der nächstfolgenden Christophorusstudie, Fol. 40a. Der Heilige hat die vornehme byzantinische, vom Christuskopf abgeleitete Gesichtsbildung; spätere Studien bringen den naturalistischen (bartlosen) Paduaner Typus. Die Landschaft — eine Ebene mit sanft gewellten Höhenzügen in der Ferne — wird durch den schmalen, S-förmig gewundenen Fluss in zwei Hälften zerschnitten. Links ein Haufen Ziegelsteine neben einer schachtartigen Vertiefung, offenbar eine Studie für sich, veranlasst durch die Beschäftigung mit kunsttheoretischen Problemen.

F.F. 28b u. 29a. *Mit Feder und Kohlestift überzeichnet.*
Pariser Skizzenb. 21a. *In reichbelebter Landschaft; im Hintergrund ein Bär.*
51b. *In Gouachefarben ausgeführt; die Figuren in den Vordergrund gestellt.*
73a. *Antikisierend im Kopftypus des Heiligen.*

Gaye, op. cit p. 94.
L. Venturi, p. 140.
Ricci, p. 9, Taf. 28b u. 29a.



XXXIV

FLUCHT NACH AEGYPTEN

XXXIV

FLUCHT NACH AEGYPTEN

Der Wanderzug als Profilgruppe gegeben, nach alter Tradition. Das breithufige, eckig ausschreitende Saumtier wird von Joseph am Halfter geführt. Maria dem Beschauer zugewendet, in hieratisch strenger Frontansicht, den Blick andächtig sinnend in die Ferne gerichtet; mit leiser Bewegung des Armes drückt sie den kleinen, nackten Christus an sich, der wachend, mit erhobenem Köpfchen an der Brust der Mutter lehnt. Ein faltiger, schwerer Mantel bedeckt die Gestalt Marias von der rechten Schulter bis zu den Füssen; links bleibt das Untergewand sichtbar; der Zeittracht entsprechend, liegt es knapp am Körper an. Die Fliehenden werden von Knechten und Dienerinnen begleitet; einer von den Männern trägt den Mundvorrat für die Reise. Die Landstrasse führt, an einem Bauerngehöfte vorbei, durch eine Waldung, deren licht stehende, dünn belaubte Bäumchen Durchblick gewähren auf ferne Berge und Kastelle. Ueber eine *Fuggia in Egitto* in der *Scuola di S. Giovanni Evangelista* vgl. Ridolfi op. cit., p. 35 : *poscia quella per timor d'Erode fuggivasi in Egitto sopra ad humile giumento, con l'innocente Giesu tra panni involto, e'l vecchiarello Gioseppe sopra à debil legno portava le povere spoglie, precorrendole il sentiero molti Angeli, che le servirono per lo viaggio.* Die Skizze zeigt also dem Bilde gegenüber manche Abweichung : es fehlen die voranschreitenden Engel, und das Kind ist unbedeckt. Das Reittier scheint ein Maulesel zu sein.

F.F. 29b u. 30a. *Bleistift, Hauptgruppe an verschiedenen Stellen überzeichnet.*

Gaye, op. cit p. 94. *Die Konturen von einer anderen Hand wieder mit dem Stifte aufgefrischt.*
L. Venturi, p. 140.
C. Ricci, p. 10, Taf. 29b u. 30a.



XXXV

AKTSTUDIEN (I)

XXXV

AKTSTUDIEN (I)

Der Darstellung des weiblichen Körpers in plastischer Aktion gewidmet. Die Studien, jede ein Problem für sich behandelnd, verteilen sich in loser Folge über beide Blätter; die einzelnen Gruppen entwickeln sich teils im Reliefstil, wobei die herrschende Bewegungsrichtung nach rechts weist, teils nach der Tiefe zu, was komplizierte Ueberschneidungen zur Folge hat. Die Zeichnung ist derart abgenützt und verblichen, dass die Figuren nicht mehr deutlich gegeneinander abgegrenzt und die räumlichen Beziehungen an verschiedenen Stellen unklar geworden sind; durch willkürliche Ueberzeichnung ist diese Unklarheit bis zur Verwirrung gesteigert worden. Fast allen hier studierten Stellungen und Bewegungen liegen statuarische Motive der Antike zu Grunde, wohl auch solche aus der Frührenaissance; doch verrät sich daneben auch direkte Beobachtung der Natur, die Gegenwart eines lebenden Modells, z. B. bei der sitzenden, von Kindern umgebenen Frau (rechts, Fol. 31a). Die Stehfigur links, am Bildrande, erinnert leise an die Caritas des Jacopo della Quercia. Dass die Figuren nach bestimmten Grundsätzen konstruiert sind, merkt man an den feinen, nur bei aufmerksamer Beobachtung erkennbaren Hilfslinien, welche wohl zur Abmessung der Proportionen — nach Albertis *Hexempeda?* — dienten. Die Körperformen sind durchweg breit und gedrungen und wie aus dem Bestreben heraus entstanden, dem gotischen Stilgesetz die neue, antikisierende Formensprache gegenüber zu stellen; eine Ausnahme bilden die zwei Gestalten links mit ihren kleinen Köpfen und den übertrieben langen Extremitäten. Die Haartracht ist venezianisch; die Schlangenlöckchen *(bisse)* sind deutlich zu erkennen.

FF. 30b u. 31a. *Ueberzeichnet. Das Blattgewinde mit den wehenden Bändern vermutlich eine spätere Zutat.*

Pariser Skizzenb. 82b. *Urteil des Paris?*

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 140. *Studio per una rappresentazione della Genesi.*
Ricci, p. 10, Taf. 30b u. 31a.



XXXVI

AKTSTUDIEN (II)

XXXVI

AKTSTUDIEN (II)

Das Studium des weiblichen Körpers wird fortgesetzt, indem der Künstler von der verharrenden, ruhigen Pose übergeht zu der bewegten Haltung, den Stellungen und Wendungen einer lebhaften Aktion. Ein inhaltlicher Zusammenhang braucht wohl auch hier nicht angenommen zu werden, doch scheint der Meister während des Zeichnens an mythologische Vorwürfe gedacht zu haben, für welche die Studien Verwendung finden könnten. Neben dem reifen, voll entwickelten Weib erscheint das halbwüchsige Mädchen und, als Antithese dazu, die Greisin mit ihren welken Brüsten und sibyllinischen Gesichtszügen.

F.F. 31b u. 32a. *Mehrmals überzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 140. *Adamo ed Eva, cacciati dal paradiso, lavorano la terra (?).*
Ricci, p. 10. *Amazzoni combattenti,* Taf. 31b u. 32a.



XXXVII

GEISSELUNG (I)

XXXVII

GEISSELUNG (I)

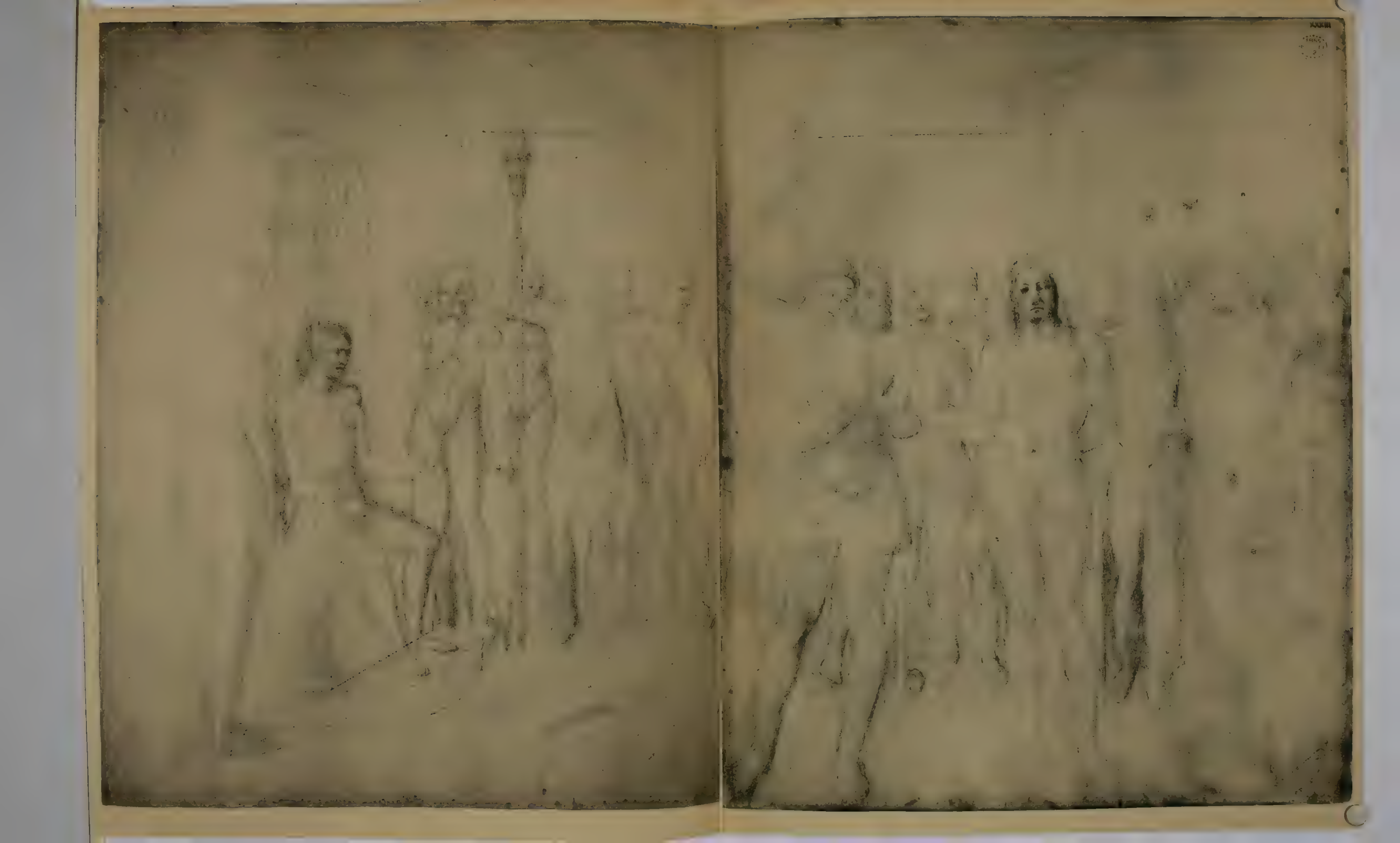
Die Komposition ist so angelegt, dass sie in zwei einander fast gleichwertige Hälften zerteilt werden kann; die Martersäule entspricht der Mitellinie der rechten Bildseite, während die linke durch die Figur des thronenden Pilatus beherrscht wird. Als Schauplatz der Handlung ist hier ein schmuckloser, niederer Raum gewählt, dessen Masse an die Vorhalle (*atrio*) eines venezianischen Palastes erinnern; dass die Szene sich bei Nacht abspielt, wird in hergebrachter Weise durch die brennenden Fackelkörbe angedeutet. Christus, bis auf das Lendentuch entkleidet, in vollem *en face* und in Kontrapost, verharrt unbeweglich unter den Schlägen der Folterknechte, der Säule vergleichbar, an die er gefesselt; der Körper zeigt antike Proportionen, wie auch der Kopf nach der Antike gebildet zu sein scheint. Die Knechte, bei geringer Betonung der Aktion, mehr als accessorische denn als handelnde Figuren gedacht. Die Zuschauenden der Hinterwand entlang dicht aneinander gedrängt; die Köpfe vielfach in Typus und Ausdruck differenziert. Eine morgenländische Zackenkrone schmückt das Haupt des Statthalters, dessen Linke krampfhaft den kugelförmigen Knauf der Armlehne umfasst, wie wenn es gälte, eine Aeusserung der Teilnahme oder der Bewunderung zu unterdrücken. Ueber dem Thronsessel eine Nische mit Kleeblattbogen und Stalaktiten, diese letzteren wohl eine Zutat aus späterer Zeit. Für die Hauptfigur vgl. Giovanni Bellinis Taufe Christi in S. Corona zu Vicenza.

F.F. 32b u. 33a. *Stark überzeichnet, namentlich der Christuskopf.*

Pariser Skizzenb. 8a. *Die Szene spielt sich in einem Hof, vor einer Loggia, ab. Im Vordergrunde ein donatellesker Torbogen.*

Sammlung His de la Salle. *Säulenhalle, mit kleinen Figuren, vgl. Band II, Taf. C.*

Charles Ephrussi. *Les dessins de la collection His de la Salle*, Gazette des Beaux-Arts, 1882, p. 234.
Gaye. op. cit. p. 94.
L. Venturi, p. 140. *Gesù flaggellato dinanzi a Caifa (?).*
Ricci, p 10, Taf. 32b u. 33a.



XXXVIII

KOSTÜMFIGUREN (III)

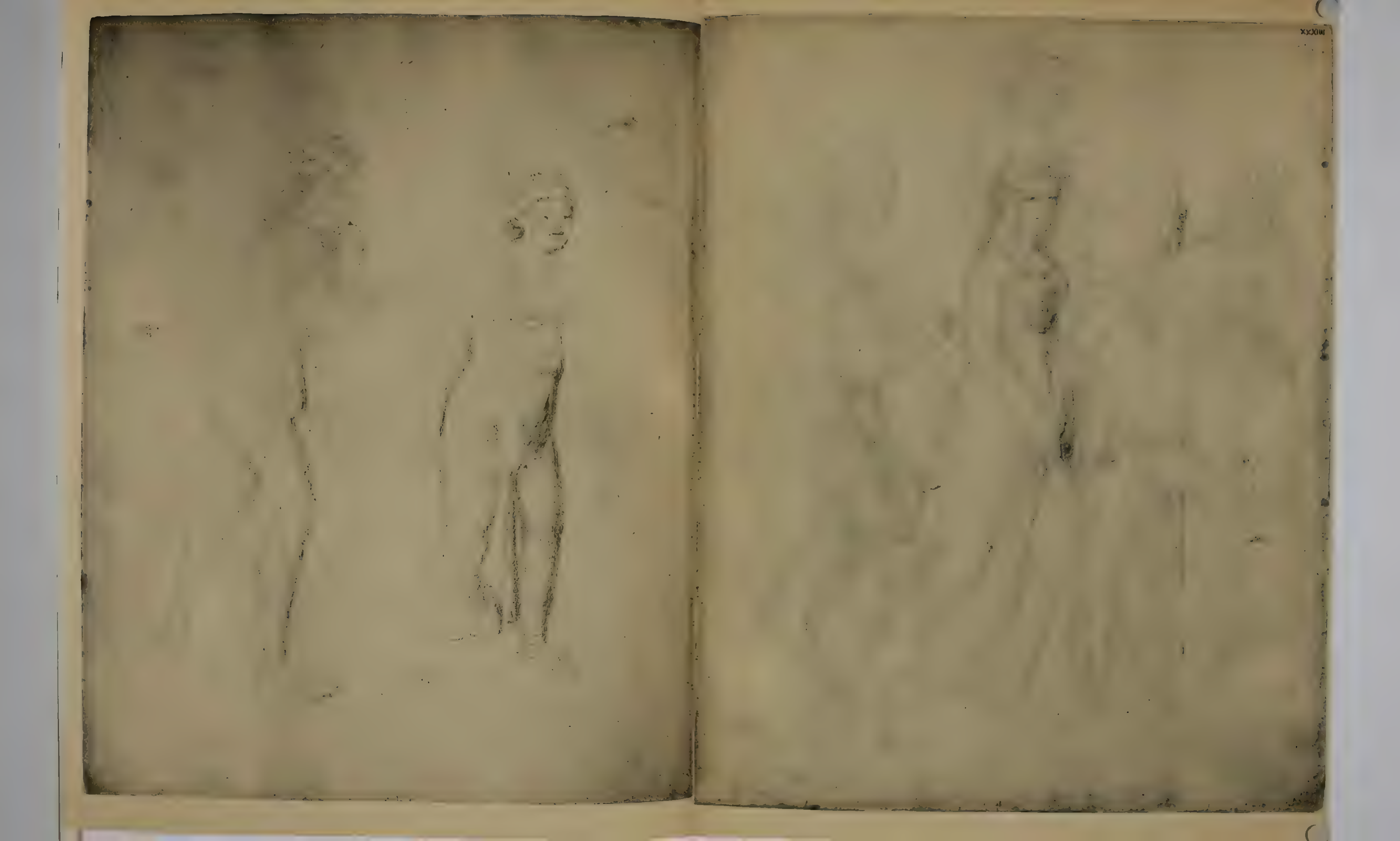
XXXVIII

KOSTÜMFIGUREN (III)

Landleute, von der Weinernte ins Dorf zurückkehrend; mit französischen Kalenderminiaturen im Stile der *Très riches heures* zu vergleichen. Für die weiblichen Figuren sind Aktstudien von F.F. 31b u. 32a benutzt worden. Die Figur zur Linken, am Bildrand, kehrt ähnlich, aber in Frontansicht, auf der Christophorusskizze, Fol. 40a, wieder. Das Ganze, für ein grösseres Wandgemälde in der Art der Schifanoia-Fresken wohl geeignet, verrät die Beschäftigung des Meisters mit erzählenden Kompositionen bukolisch-höfischen Inhalts.

F.F. 33b u. 34a. *Mehrfach, von verschiedenen Händen überzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 140.
Ricci, p. 10, Taf. 33b u. 34a.



XXXIX

JUDITH

XXXIX

JUDITH

Die Hauptgruppe an den rechten Bildrand gerückt, die Nebenfiguren räumlich als eine Studie für sich behandelt. Judith in hochgegürteter Gewandung, die schwere gotische Schleppe in gebogenen und gebrochenen Falten um die Füsse gelegt; mit der Linken das eben vom Rumpfe getrennte Haupt des Holofernes emporhebend, ein orientalisches Krummschwert in der Rechten, blickt sie mit sinnendem Ausdruck aus dem Bilde heraus, vorbei an dem Beschauer; die langen, vom Winde gelösten Haare flattern, einem Mantel vergleichbar, um Schultern und Hüften; eine turbanartige, an den venezianischen *Balzo* erinnernde Binde bedeckt den Kopf. Durch die Wendung des Körpers wird der dargestellte Moment klar angegeben: nach vollbrachter Tat die heimliche Rückkehr in die gerettete Stadt. Die Landschaft im Hintergrunde — eine Ebene mit anstossender Gebirgskette und einer in die Tiefe führenden Baumreihe — enthält nichts, was auf den Schauplatz der Handlung, das Heerlager der Perser, bezogen werden könnte; dagegen zeigt die linke Bildseite die feindlichen Kriegsknechte, wie sie, ohne etwas von dem Geschehenen zu ahnen, vor den Zelten Wache halten. In dem *alla romana* gerüsteten Reiter, der links zu einem Untergebenen spricht, glaubte Gaye das Vorbild gefunden zu haben « für den Zuschauer, welchen Mantegna bei dem Tode des heil. Jakob in der linken Ecke angebracht hat ». Die Hauptfigur mit Donatellos Judith verwandt; vielleicht hängt die Skizze mit den ersten Vorstudien zu jenem Werk zusammen, dessen genaue Zeitbestimmung bis jetzt nicht gelungen ist.

F.F. 34b u. 35a. *An verschiedenen Stellen überzeichnet.*

Pariser Skizzenb. 71a. *Stark beschädigtes Blatt; die Hauptfiguren nicht erhalten; links der Leichnam des Holofernes, rechts eine Vase und die Figur eines Fauns (!).*

Gaye, op. cit. p. 68.
L. Venturi, p. 140.
Ricci, p. 10, Taf. 34a u. 35b.

39b



XL

TURNIERENDE RITTER (I)

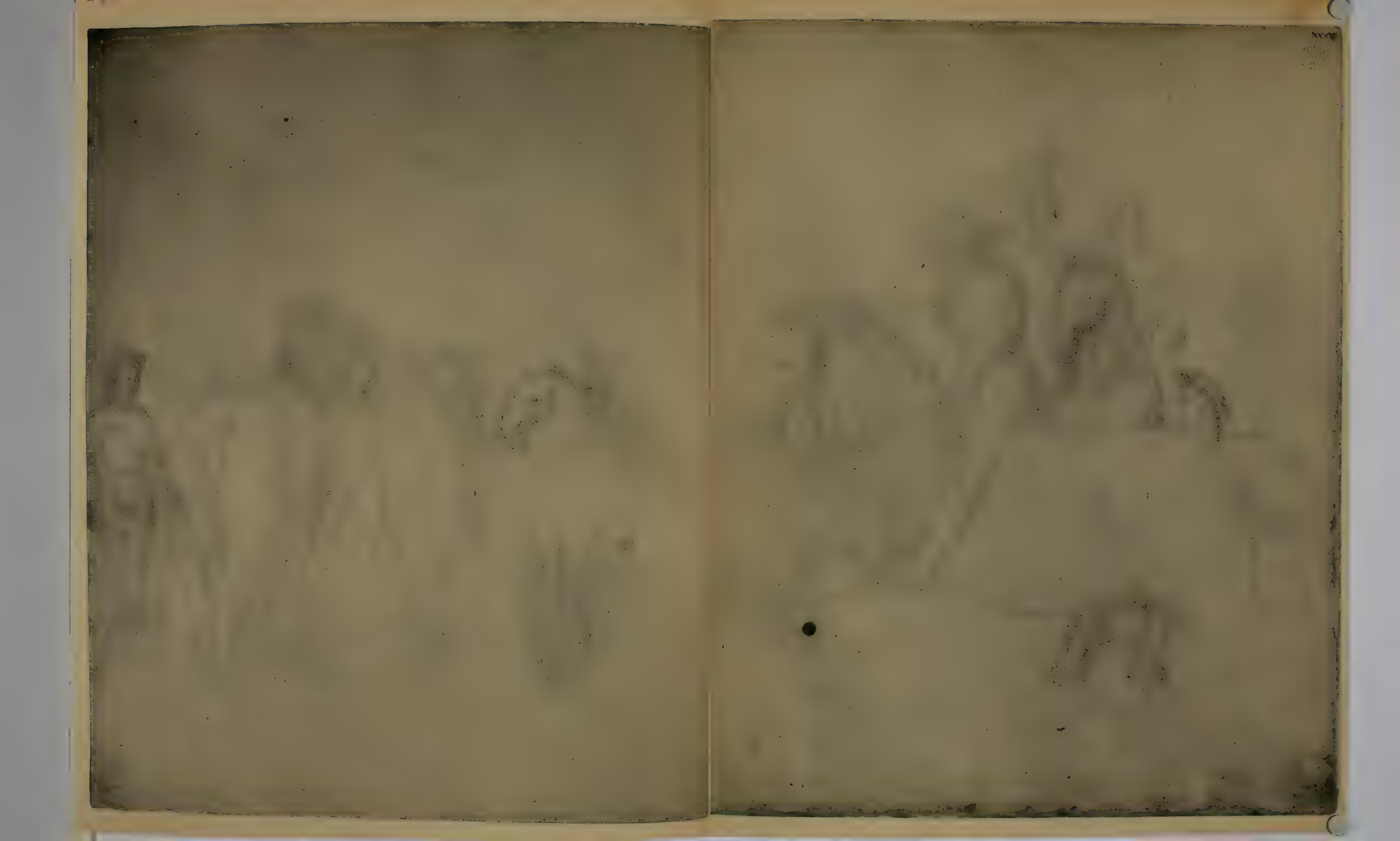
XL

TURNIERENDE RITTER (I)

Mit 55a zu vergleichen; wahrscheinlich für die Darstellung eines Turniers bestimmt. Der im Profil gegebene Ritter, welcher gesenkten Hauptes, mit eingelegtem Rennspeer seinen, im Bilde nicht sichtbaren Gegner ansprengt, findet auf der dritten Georgstudie des Pariser Skizzenbuches, Fol. 61, Verwendung. Der Kavalier hinter ihm kann nur als Gegenstück im Verhältnis zu der dargestellten Aktion gedacht sein; von der Seite gesehen, kehrt diese Figur auf der Turnierszene Fol. 55a wieder. Er wankt, wie durch einen schweren Stoss getroffen, im Sattel; der Speer liegt am Boden. Links zuschauende Knappen, die meisten beritten, aber ohne Rüstung, und ein Ritter in Feldharnisch und Tuchmütze.

F.F. 35b u. 36a. *Ueberzeichnet.*

Victor Goloubew. *Carattere e contenuto del libro di schizzi di Jacopo Bellini a Londra,* Marzocco, 29. Juli 1906.
Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 140.
Ricci, p. 10, Taf. 35b u. 36a.



XLI

KOSTÜMFIGUREN (IV)

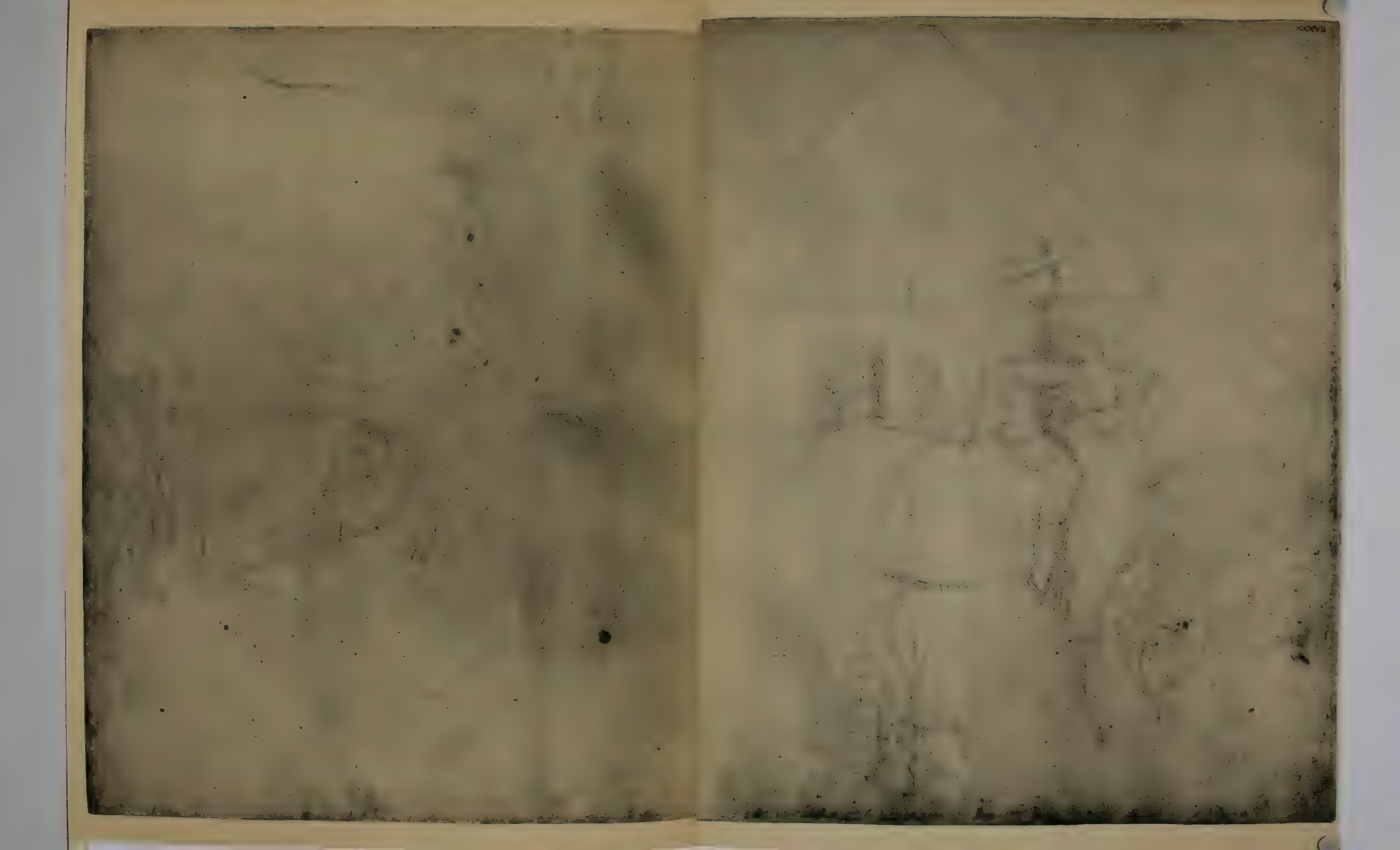
XLI

KOSTÜMFIGUREN (IV)

Die Studienfolge von 33b-34a fortsetzend. Bei dem Reiter sowohl wie bei dem Reittier sind die Merkmale des Alters in scharfer, durch die Profilstellung besonders akzentuierter Charakterisierung geschildert und zum Teil leicht ins Scherzhafte, Bäuerisch-Komische gesteigert. Dem steifen, müden Gang der abgezehrten Stute entspricht die geknickte Haltung des greisen Contadino. Das Bauernhaus im Hintergrunde trägt das altertümliche, noch auf giorgionesken Bildern vorkommende Strohdach, das heute fast ganz aus der venezianischen Landschaft verschwunden ist. Links Scheune und Turm, mit angelehnter Leiter; dahinter eine Pappelallee, die Baumwipfel vom Winde bewegt.

F.F. 36b u. 37a. *Ueberzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 140.
Ricci, p. 10, Taf. 36b u. 37a.



XLII

BEKEHRUNG DES SAUL

XLII

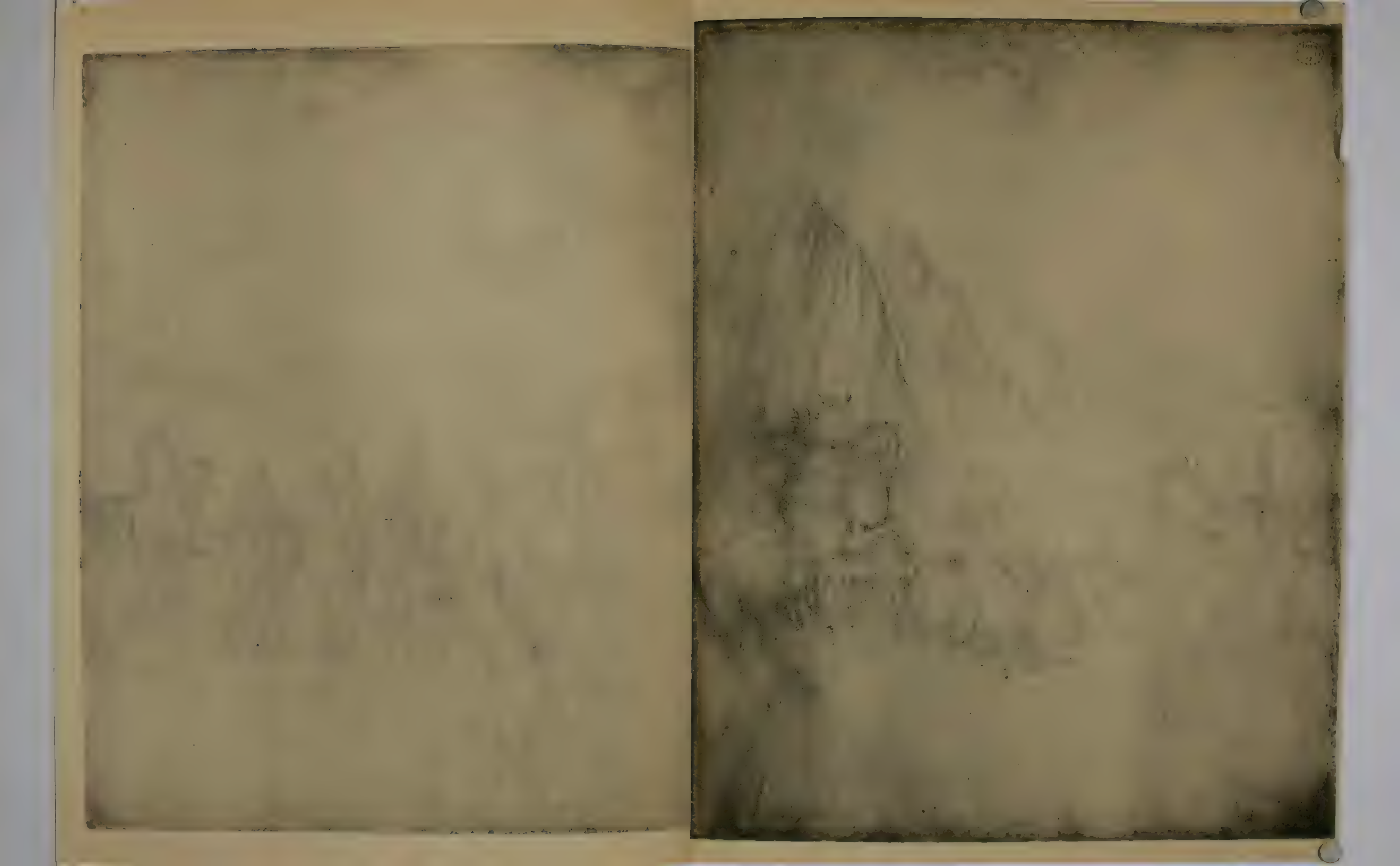
BEKEHRUNG DES SAUL

Auf dem Wege nach Damaskus. Gott der Vater, von Cherubim und Seraphim umgeben, spricht aus einer Wolke herab zu Saul, der, überwältigt durch das Wunder, voll Glauben und Demut die Ermahnung vernimmt. Das Gefolge weicht entsetzt nach rechts und links zurück, sodass sich ein leerer Raum um den gestürzten Reiter bildet und er allein von dem Strahlenglanz getroffen und geblendet wird. Das Schwert scheint als Attribut des Apostelfürsten gedacht zu sein, wie auch der lange Bart an den traditionellen Typus des Heiligen erinnert, der aber hier als römischer Ritter nicht die übliche faltige Gewandung, sondern eine antikisierende Phantasierüstung trägt. Die Hauptgruppe wohl sicher nach einem in Rom studierten Relief. Links Reiter an einem Flusse, ihre Pferde tränkend, in Zeittracht; einer als Kleriker kostümiert. Im Hintergrund eine Waldung. Ueber Giovanni Bellinis Verhältnis zu der Skizze vgl. L. Venturi, op. cit. p. 140 : *molti cavalieri del seguito distraggono l'attenzione dalla scena, che più tardi Giambellino semplificò, dando a Paolo due soli compagni, e rese più forte, ponendo le figure in un turbine naturale, si che il fulmine pare scoppi dalla tempesta. La concezione paesistica è la stessa.*

F.F. 37b u. 38a. *Ueberzeichnet, von späterer Hand.*

Gaye, op. cit. p. 98.
Ricci, p. 10, Taf. 37b u. 38a.

42b



XLIII

KOSTÜMFIGUREN (V)

XLIV

DER HEILIGE MARTIN

XLIII

KOSTÜMFIGUREN (V)

Der Laubgang scheint anzudeuten, dass die hier dargestellten ländlichen Typen in dem Garten einer Villa skizziert wurden. Wohl gleichfalls mit Vorarbeiten zu einer grösseren Komposition zusammenhängend.

Fol. 38b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 141. *Studio prospettico.*
Ricci, p. 10, Taf. 38b.

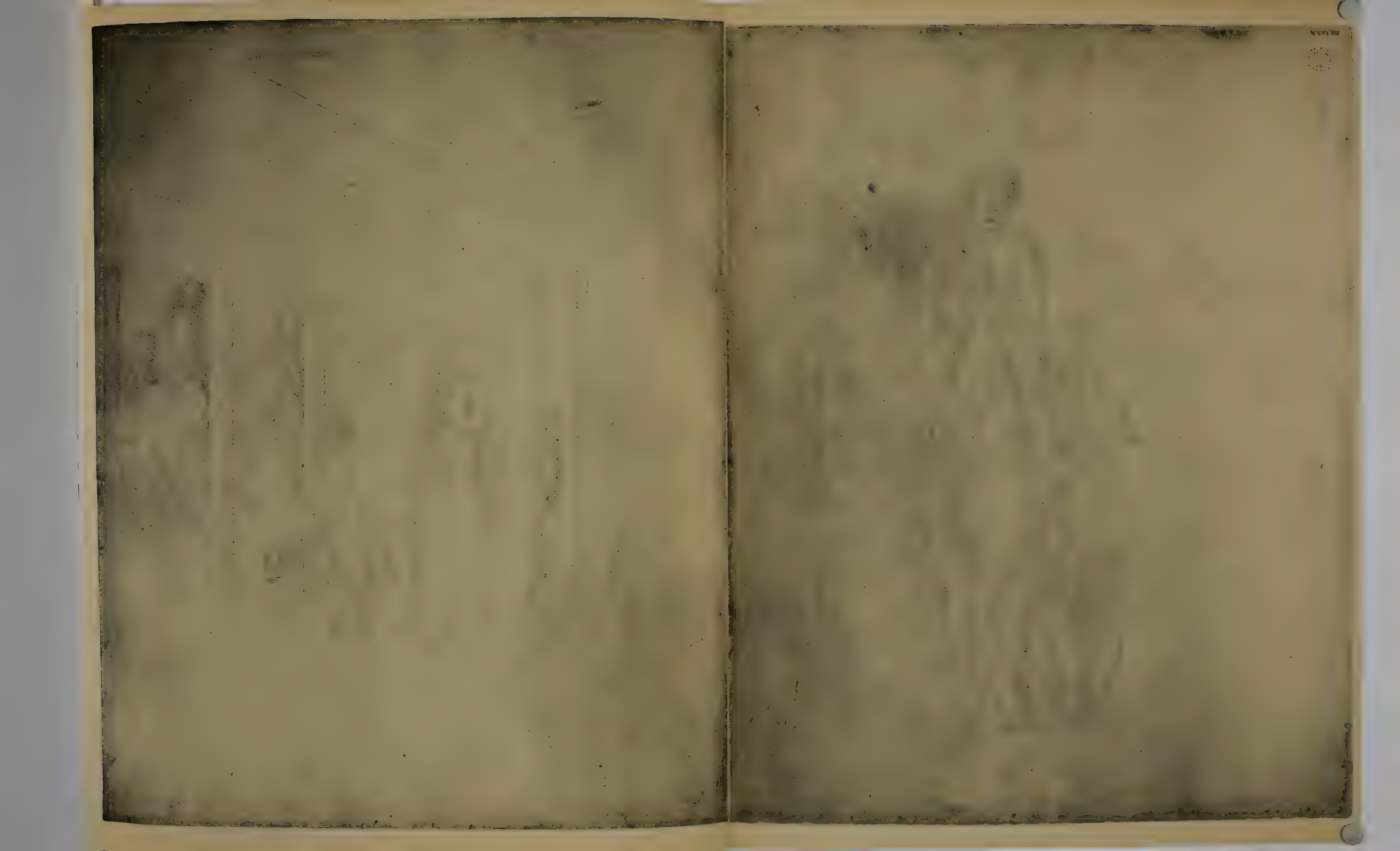
XLIV

DER HEILIGE MARTIN

Seinen Mantel mit einem Armen teilend. Der Reiter mit seinem Pferde *en face*, das Schwert wagrecht vor sich haltend. Der Bettler nackend, im Profil; er hat mit beiden Händen das herabhängende Mantelende gefasst und sieht erwartungsvoll zu, wie der Heilige das Tuch zerschneidet. Im Hintergrunde eine befestigte Stadt; links ein winterlich-kahler Baum mit sorgfältig gezeichnetem Geäst.

Fol. 39a. *Ueberzeichnungen besonders am Kopfe des Ritters bemerkbar.*

Gaye, op. cit. p. 98.
L. Venturi, p. 141.
Ricci, p. 10, Taf. 39a.



XLV

DER HEILIGE CHRISTOPH (II)

XLV

DER HEILIGE CHRISTOPH (II)

Mit 29a zu vergleichen. Die Gruppe hier in den vordersten Plan gerückt und das Blatt der Höhe nach ganz ausfüllend ; der obere Bildrand berührt fast das Köpfchen des kleinen Christus. Der Heilige blickt staunend auf zu dem Kinde, dessen Last « schwerer als die Welt » auf seine Schulter drückt ; mit der Linken stützt er sich fest auf den Palmstab, um im Gleichgewicht zu bleiben, und auch in der Stellung der Beine verrät sich die mühevolle Anstrengung des Tragens. Am steil abfallenden Uferrande unter hohen Laubbäumen spielende Putten, ein donatelleskes Motiv. Der Heilige zeigt hier den bartlosen, breitknochigen Typus, wie er sich in Padua, zwischen 1445-50, durch Verschmelzung klassischer Formen mit realistischen Elementen an den Malereien der Eremitani-Kapelle und den Skulpturen des Santo ausgebildet hat.

Fol. 40a. *Ueberzeichnet.*

P. Molmento, op. cit. p. 28.
Gaye, op. cit. p. 40.
L. Venturi, p. 141. *Lo stesso soggetto a Parigi è più segnato, e mostra sviluppo tecnico maggiore.*
Ricci, p. 10, Taf. 40a.



XLVI

DER HEILIGE MICHAEL (I)

XLVI

DER HEILIGE MICHAEL (I)

Im Kampfe gegen den Wächter der Hölle. Nahe verwandt mit Jacobello del Fiores *S. Michele* auf dem rechten Seitenflügel der *Giustizia* (1421) und wohl sicher von jenem Gemälde abhängig. Hier wie dort der jugendliche, ideale Lockenkopf mit den gesenkten Augenlidern und dem halbgeöffneten Munde, dem unbestimmten, träumenden Ausdruck; ähnlich die Bewegung der Flügel, die Adlerschwingen nachgebildet sind, die Haltung des rechten Armes, der mit dem Schwerte ausholt, wobei die Klinge durch den Nimbus überschnitten wird. Die Wage, das Attribut des Erzengels, ersetzt ein mandelförmiger Schild mit dem Kreuzeszeichen. Mantel und Spruchband fehlen. Das Ganze lässt die Absicht erkennen, die Komposition unter Weglassung des veralteten, rein dekorativen und symbolischen Beiwerkes zu vereinfachen und die plastischen Motive, den Forderungen des Neuen Stiles entsprechend, mehr zur Geltung zu bringen. Der Dämon erscheint auch hier in Drachengestalt.

F.F. 40b u. 41a. *Die Hauptpartieen überzeichnet.*

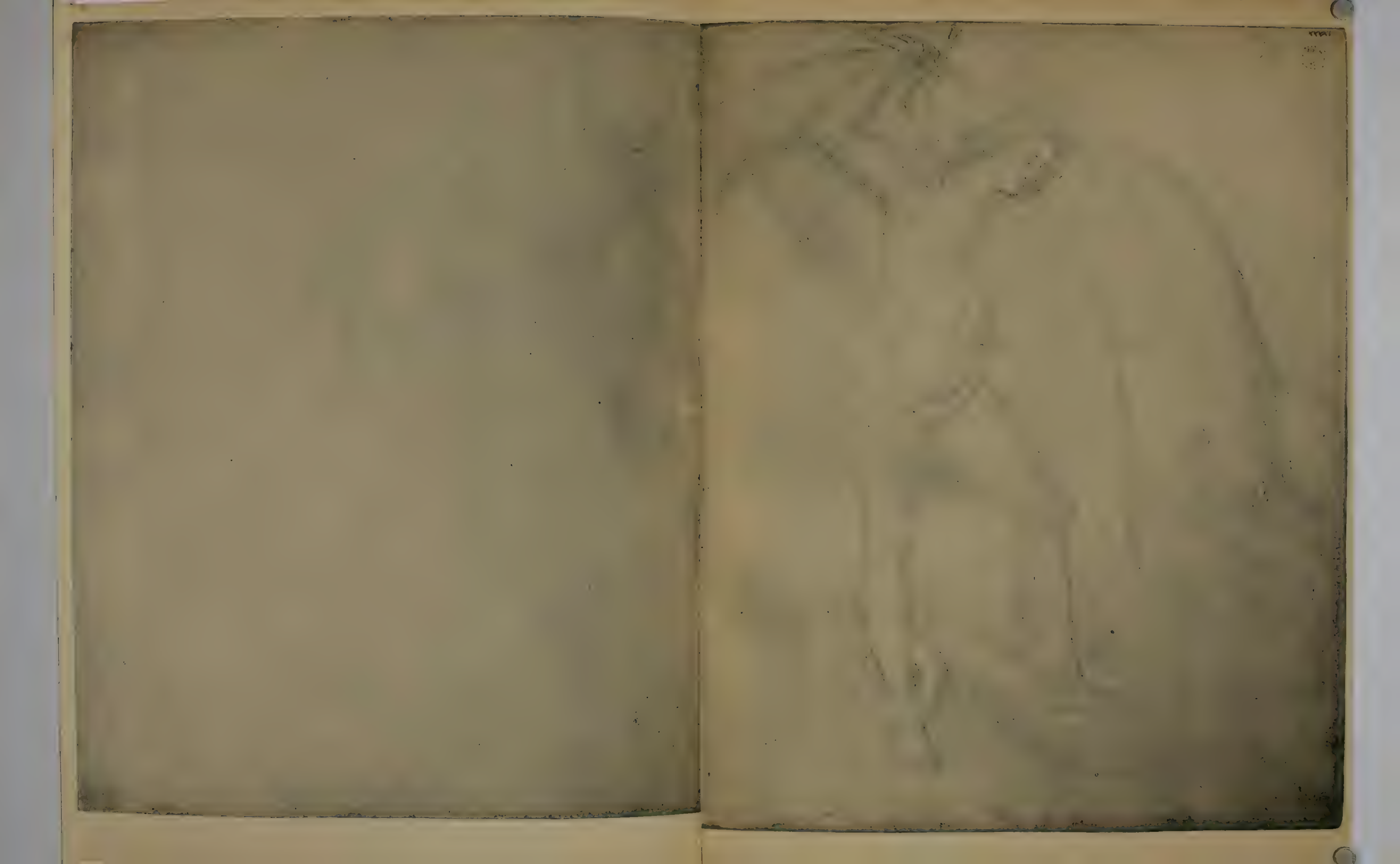
Pariser Skizzenb. *Mit wichtigen Verbesserungen; die Haltung bewegter, das linke Knie weit vorgebeugt, der mit der Waffe ausholende Arm verdeckt das Gesicht; ohne Schild.*

Gaye, op cit. p. 98.

L. Venturi, p. 141. *S. Giorgio a piedi finisce con la spada il drago (?).*

Ricci, p. 10, Taf. 40b u. 41a. *Per l'atteggiamento e pel drago è da supporre che Jacopo ricordasse i due bassorilievi della facciata di S. Marco rappresentanti le Forze d'Ercole.*

46b



XLVII

DIE STIGMATISATION DES HEIL. FRANZ.

XLVII

DIE STIGMATISATION DES HEIL. FRANZ.

In der herkömmlichen schlichten, auf Giotto und seine Schule zurückgehenden Auffassung. Der Heilige ist in Verzückung niedergekniet und blickt empor, die Hände erhebend, zu der « unerforschlichen Erscheinung »; Antlitz und Gebärde drücken, das Geschaute widerspiegelnd, Leiden und Sehnsucht aus. Die vorgestreckten Handflächen sind von den Nägelmalen durchbohrt, und über der rechten Hüfte klafft die offene Wunde. Die geflügelte Christusgestalt chwebt hoch in den Lüften, seitwärts von dem Knienden, dessen Blickrichtung, nicht der Stelle entspricht, wo die Vision erscheint. Der fünffache Strahl, der auf der Pariser Skizze die Uebertragung der Stigmate verdeutlicht, ist hier, wohl um jenes Versehen nicht zu betonen, weggelassen. Franziskus gegenüber ein Mönch (Bruder Leo?) ; nichts ahnend von dem, was sich ereignet, liest er der Welt entrückt, in dem Evangelienbuche; ein Bach trennt die beiden. Zwei andere Jünger sind in der Entfernung sichtbar, am Eingang der Kapelle; diese Figuren sind nur versuchsweise angedeutet, nicht fest umrissen, zweifellos aus Rücksicht auf die ikonographische Tradition. Der über das Wasser führende Steg stellt wohl jenen Baumstamm dar, den Franziskus über den Abgrund « nach Art einer Brücke » legen liess. Im Hintergrunde die hohen, geborstenen Felsen des *mons La Vernia;* links eine Waldlandschaft mit weidender Heerde. Ein Frühwerk Gentile Bellinis, das Franziskusbild in San Marco (Orgelflügel), wiederholt die Komposition mit geringen Aenderungen (die Hauptfigur im Gegensinne).

F.F. 41b u. 42a. *Die rechte Bildhälfte z. T. überzeichnet; von dem Seraph nur noch das unterste Flügelpaar sichtbar.*

Pariser Skizzenb. 64b u. 65a. *Der Heilige vom Rücken gesehen, der Vision zugewendet.*

Gaye, op. cit. p. 98.
L. Venturi, p. 141.
Ricci, p. 10, Taf. 41b u. 42a.



XLVIII
ADAM UND EVA (I)

IL
ADAM UND EVA (II)

XLVIII

ADAM UND EVA (I)

Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies.

a. Am Baume der Erkenntnis; Eva hat den Apfel vom Zweige gebrochen und hält ihn nun sinnend in der Hand, während die Schlange der Zögernden zuredet; Adam steht in unschlüssiger Haltung daneben. Die Schlange (nach niederländischem Vorbild ?) als geflügeltes, harpyenartiges Wesen gestaltet.

b. Die Sündigen fliehen aus dem Paradies. Adam wendet sich, die Augen verdeckend, um; Eva geht voran, die nackende Gestalt in das herabgleitende, lange Haar gehüllt. Der strafende Engel unsichtbar. An Masaccio erinnernd; der dramatische Ausdruck, den Brancacci-Fresken gegenüber, gesteigert.

Fol. 42b. *An vielen Stellen, namentlich am Kopfe der Schlange, überzeichnet.*

Pariser Skizzenb. 60b. *Die Schlange ringelt sich, wie bei Masaccio um den Baum. Neben Eva ein ruhender Löwe.*

Gaye, op. cit. p. 98.
L. Venturi, p. 141.
Ricci, p. 10, Taf. 42b.

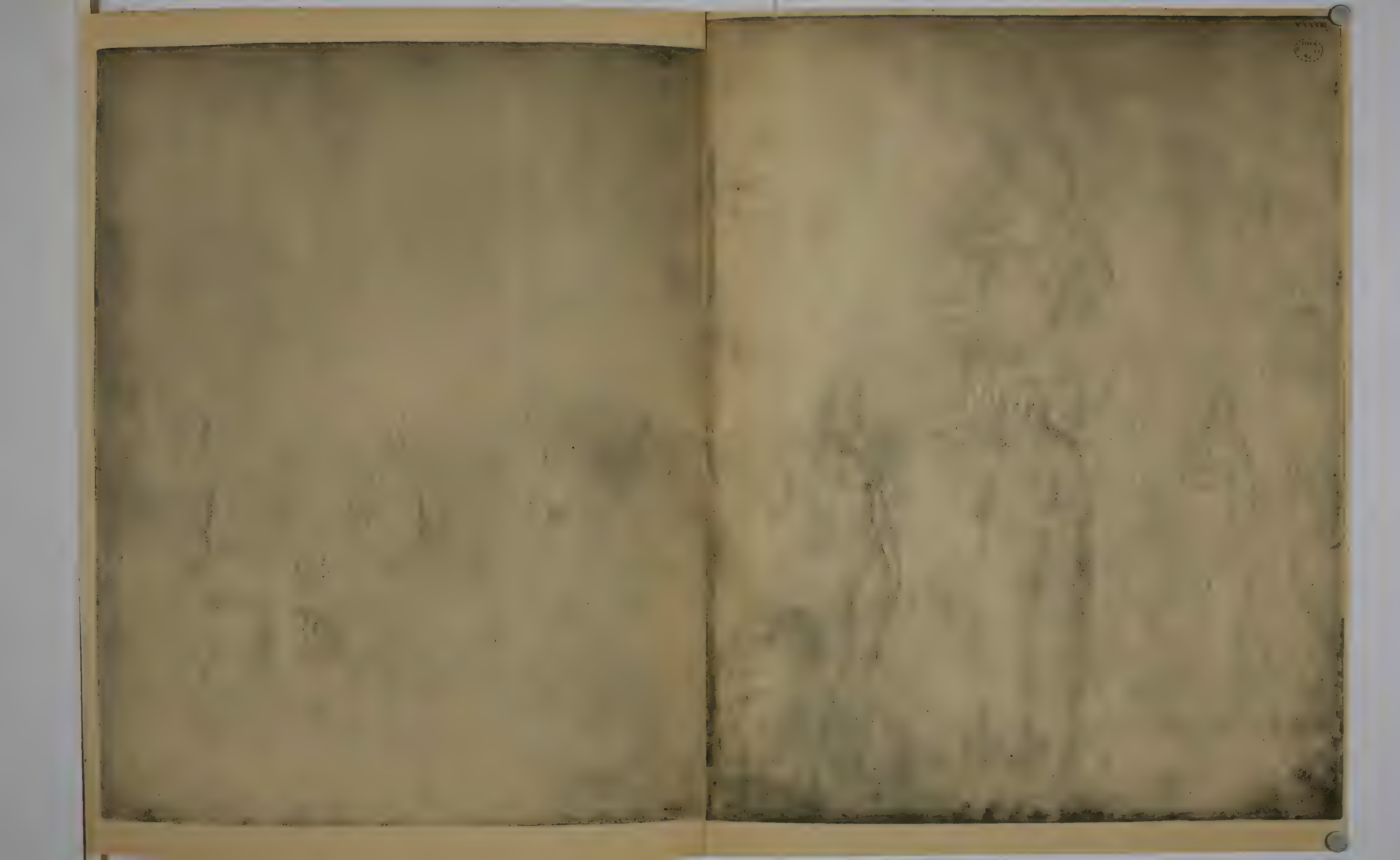
IL

ADAM UND EVA (II)

Gott der Vater spricht mahnend zu den Erzeltern. Eva führt beteuernd die Rechte an die Brust; Adam schwört mit erhobener Hand und ausgestrecktem Zeigefinger, das Gebot zu befolgen; hinter ihm ein Rehbock. Die Mandorla von ganz ungewöhnlicher Grösse und Form, aus Engelköpfen zusammengesetzt, in den Konturen einer kunstvoll beschnittenen Gartencypresse nicht unähnlich.

Fol. 49. *Ueberzeichnungen, von verschiedenen Händen.*

Gaye, op. cit. p. 98. *Eva in der etwas modifizierten Haltung einer mediceischen Venus.*
L. Venturi, p. 141.
Ricci, p. 10, Taf. 43a. *Il Padre Eterne rimprovera Adamo ed Eva.*



L

GETHSEMANE

L

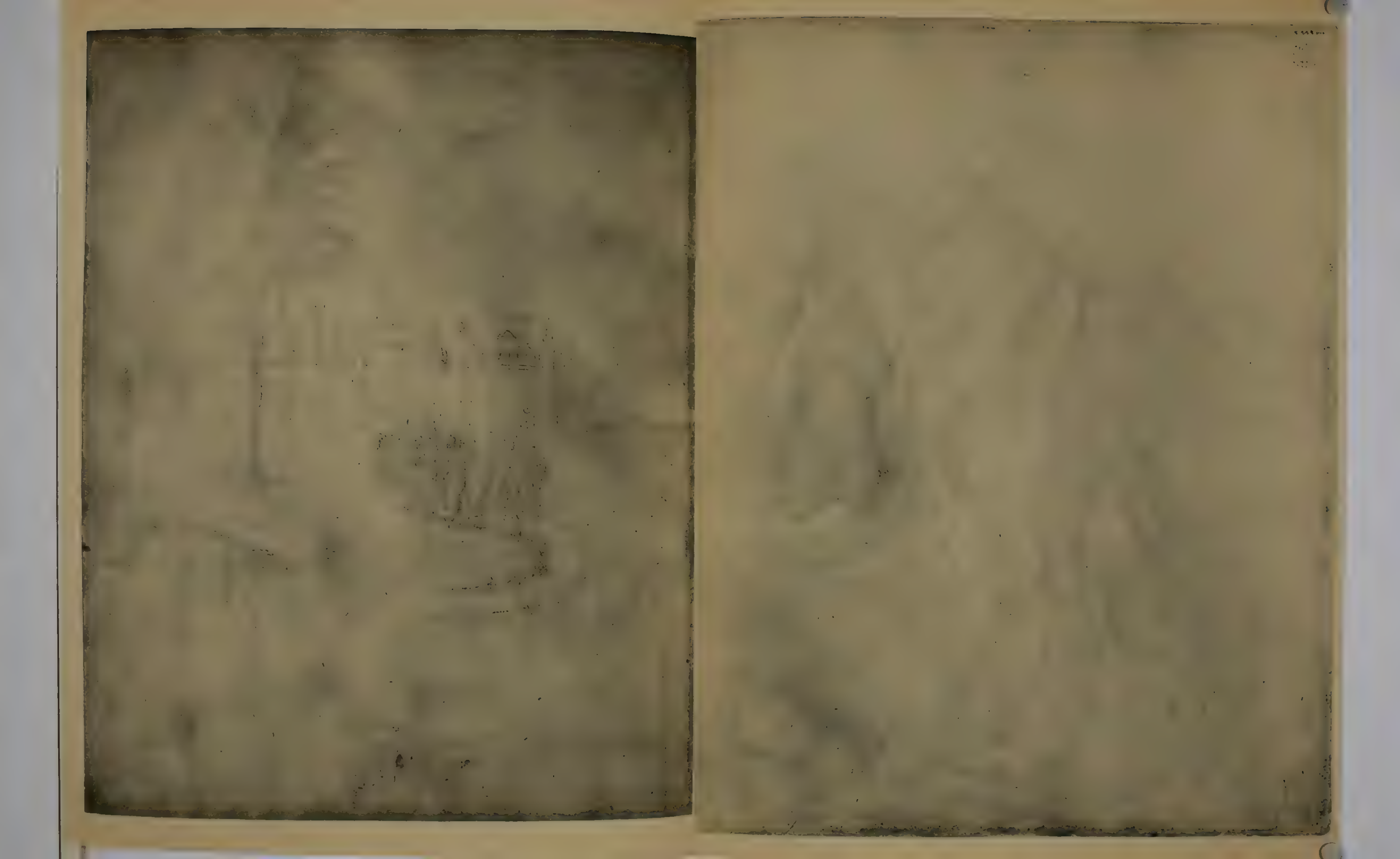
GETHSEMANE

Der Heiland kniet auf steinigem Boden und betet einsam, in die Betrachtung des Kelches verloren, zu dem Himmlischen Vater. Am Fuss des Felsens die schlafenden Apostel; der jüngste liegt lang hingestreckt, das Kinn auf die Handfläche gestützt, auf der Erde; Petrus lehnt kauernd an der Felswand. Die Gestalt Christi in Rückenansicht gegeben, das Antlitz im verlorenen Profil; das herabgeglittene Manteltuch verhüllt die Füsse. Links in der Ferne die Mauern, Paläste und Türme Jerusalems; eine Schar Bewaffneter nähert sich, von Judas angeführt, dem Oelberg. Die Steinpartieen im Vordergrunde von besonders charakteristischer Bildung, das Felsgeschiebe steigt treppenartig an bis an die schräg abgeflachte und geglättete Spitze. Die Hauptelemente der Skizze, Landschaft wie Figuren, von Mantegna und Giovanni Bellini bei der Darstellung desselben Themas verwendet (beide Bilder in der *National Gallery*); auch Carpaccio *(Oratorio degli Schiavoni)* hält sich an das von dem Meister geschaffene Schema. Der fest umrissene, wirkungsvoll gegen den Hintergrund abgegrenzte Felsen scheint Giovanni auf den Gedanken geführt haben, die Hauptfigur als dunkle Profilsilhouette vor den hellgetönten, leuchtenden Morgenhimmel zu stellen.

F.F. 43b u. 44a. *Ueberzeichnet.*

Reproductions of drawings by old masters in the British Museum, Part I. 1888.
Ludwig Justi, *Die Bellini* (Gesch. d. Kunst, Ital. Malerei des xv. Jahrh.), Text zu Taf. 167.
Paul Kristeller, *Andrea Mantegna*, p. 172.
Adolf Philippi. *Die Kunst der Renaissance in Italien*, 1897, I, pp. 315 u. 361.
Laudedeo Testi, *Storia della Pittura Veneziana* I, p. 457 Anm.
G. Gronau, op. cit. p. 59.
Crowe und Cavalcaselle, op. cit. pp. 104 u. 141.
Gaye, op. cit. p. 99.
L. Venturi, p. 141.
Ricci, p. 10, Taf. 43b u. 44a.

5ob



LI

DAVID ALS SIEGER

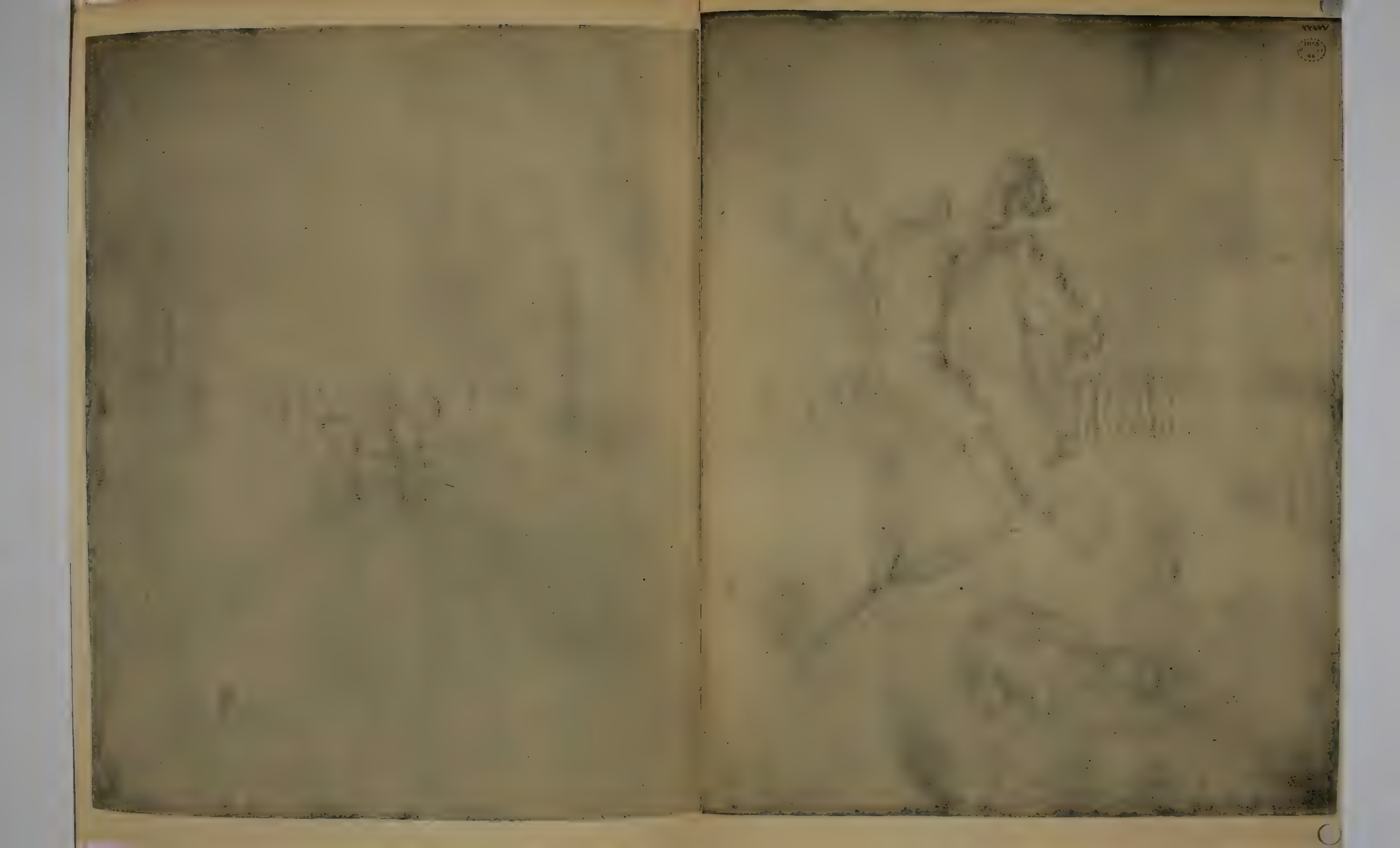
LI

DAVID ALS SIEGER

In vollem Waffenschmuck und hoch zu Ross. Er zeigt dem jubelnden Volke von Judäa, das sich vor dem offenen Stadttor versammelt, den abgehauenen Kopf des Riesen. Das Pferd setzt, unter dem Druck der Sporen aufsteigend, zum Galopp an. Die Leiche liegt, starr ausgestreckt, zwischen den zerstreuten Waffenstücken am Boden. Für die Reiterfigur vgl. Fol. 82a, Entwurf zu einem Denkmal; das Motiv ist aus antiken Elementen zusammengesetzt. Die Volksmenge bildet geometrisch umrissene Massen, gleichsam als Fortsetzung der Architektur. In der Ferne, links, eine Hinrichtungszene; der Galgen mit den Gehängten setzt scharf gegen den Himmel ab. Ein Berittener passiert die Brücke; rechts ein abgestorbener Baum. Im Vordergrunde äsende Hirsche und Rehe.

F.F. 44b u. 45a. *Ueberzeichnet, der Kopf des Goliath fast ganz erneuert.*
Pariser Skizzenb. 76b. *Ohne Pferd; als König mit Schwert und Zackenkrone.*

Testi, in *Rassegna d'Arte,* op. cit. V.
L. Venturi. p. 141.
Ricci, p. 10, Taf. 44b u. 45a.



LII

DAVID UND GOLIATH

LII

DAVID UND GOLIATH

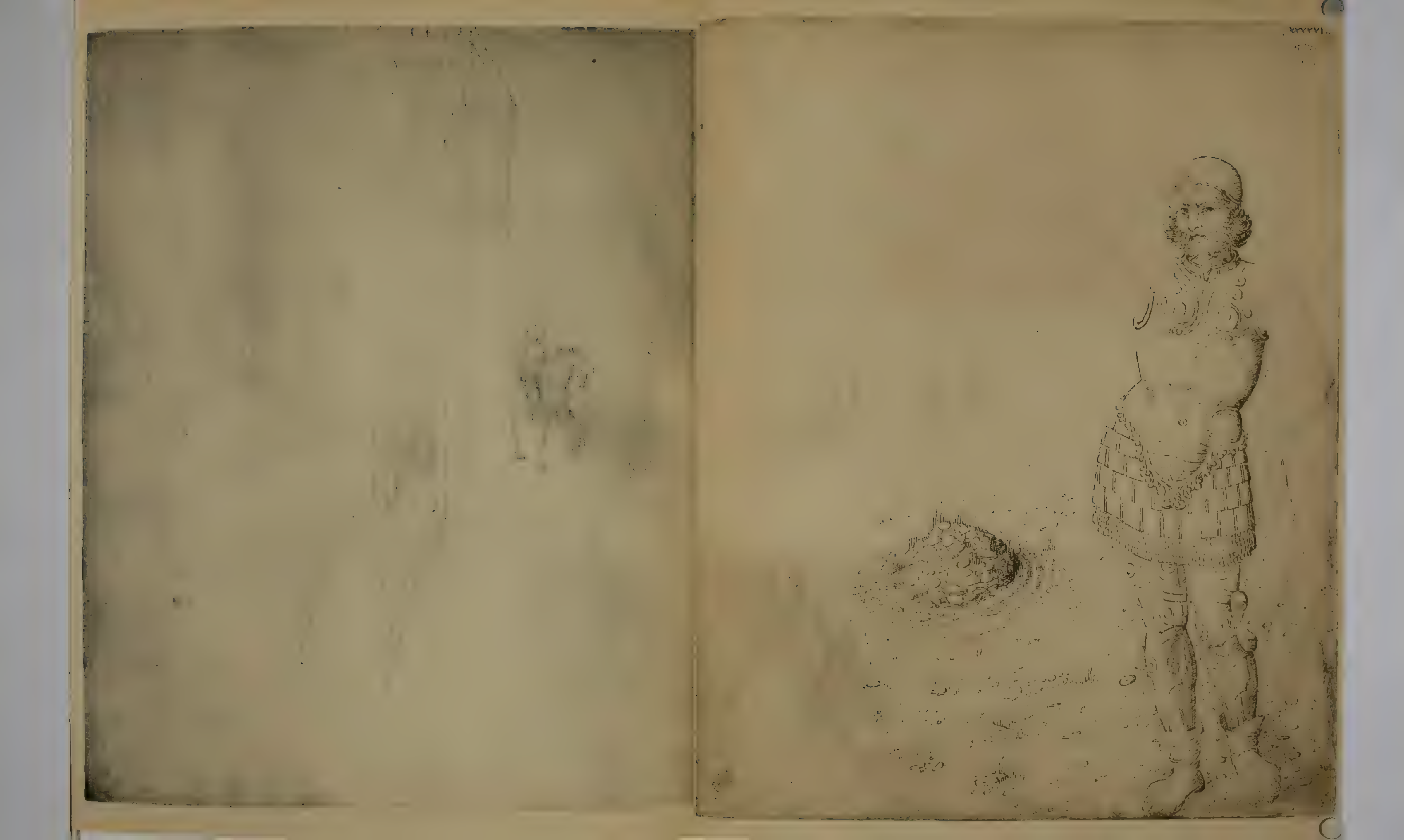
Der getroffene Riese tastet wankend nach dem Stein, der in der Wunde stecken geblieben, während David mit der Schleuder zu einem zweiten Wurfe ausholt. Das zuschauende Volk erscheint hier in gelockerten, nahen und fernen Gruppen. Goliath, eine Kolossalgestalt in Phantasierüstung, ist mit einer Keule bewaffnet und trägt Lederhandschuhe und Stiefel, die letzteren stark abgenützt, mit herabgeglittenen Stulpen, ein bei dem Meister oft wiederkehrendes naturalistisches Kostümmotiv. Der Kopf hat den antiken Typus ; die Stirn ist gerunzelt. David als Hirtenknabe gegeben, mit aufgeschürztem, kurzem Hemd, die Füsse nackt. Links ein Festungsturm mit herabgelassener Zugbrücke.

F.F. 45b u. 46a. *Die Figur des Riesen, mit Ausnahme der Arme, in Tinte übergangen.*

Crowe und Cavalcaselle, op. cit. p. 118.
L. Venturi, p. 141.
Ricci, p. 10, Taf. 45b u. 46a.

52b

52b



LIII

PALASTHOF

LIV

URTEIL SALOMONIS

LIII

PALASTHOF

Pferde und Reitknechte; links der Eingang zum Marstall. Vermutlich zur nächstfolgenden Skizze gehörig.

Fol. 47b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10, Taf. 46b.

LIV

URTEIL SALOMONIS

Der König spricht mit gütiger Gebärde zu der edlen Mutter, welche, um das Leben ihres Kindes flehend, auf die Kniee gesunken ist; die unedle Mutter steht in erregter Haltung daneben. Der Henker wartet mit erhobenem Schwert, während ein Palastbeamter das Urteil liest. Der Thron ist an der Laibung eines Torbogens angebracht; gegenüber eine Türöffnung, in der die Figur eines horchenden Mannes zu sehen ist. Im Vordergrunde ein Zwerg, mit einem Affen an der Leine; etwas weiter zurück ein Reiter, den Fürsten ehrerbietig grüssend. Auf der Zugstaude oben ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen. Die Architectur im Geiste Donatellos als Umrahmung des Ganzen gedacht; in den Bogenzwickeln die für den Meister charakteristischen tellerförmigen Rosetten (hier ohne Kugel).

Fol. 47a. *Ueberzeichnet.*
Pariser Skizzenb. 24b u. 25a. *Die Figuren ganz klein; die Palastarchitektur mit Schmuckwerk überladen.*

G[illegible]e, op. cit. p. [illegible]8. *Die Handlung geht unter einem Triumphbogen vor, der an den Arco de' Peruzzi in Florenz erinnert.*
L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10, Taf. 47a.



LV

HOCHZEITSZUG (?)

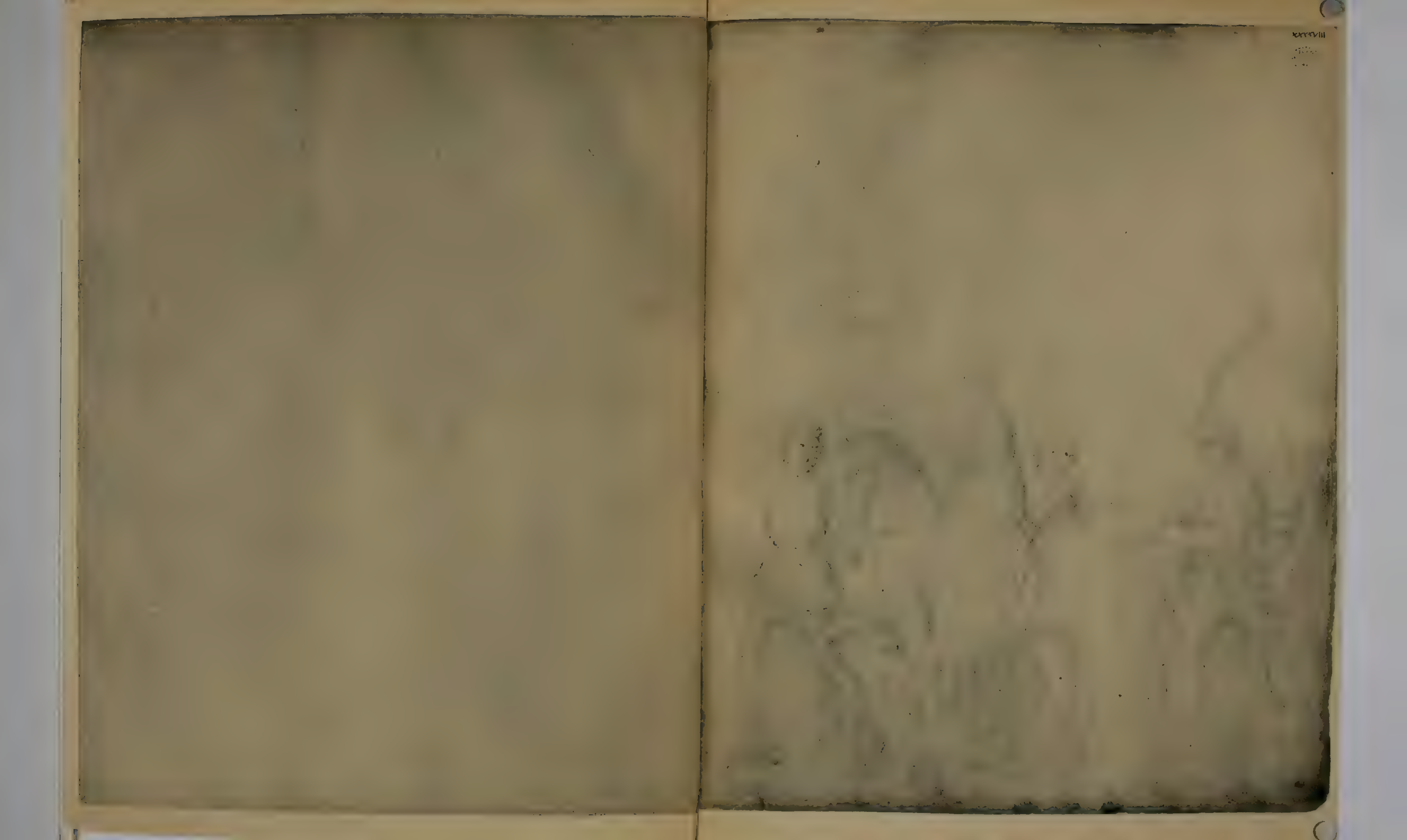
LV

HOCHZEITSZUG (?)

Die Braut zu Pferde, von festlich aufgeputzten Musikanten, Dienern und Mägden begleitet. Sie reitet nach Männerart. Der Zug nähert sich einem palastartigen Gebäude. Eine Baumreihe führt im Hintergrunde schräg in die Tiefe. Neben dem Pferde läuft ein Windspiel her.

F.F. 47b u. 48a. *Ueberzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10, Taf. 47b u. 48a.



LVI

DER HEIL. MICHAEL (II)

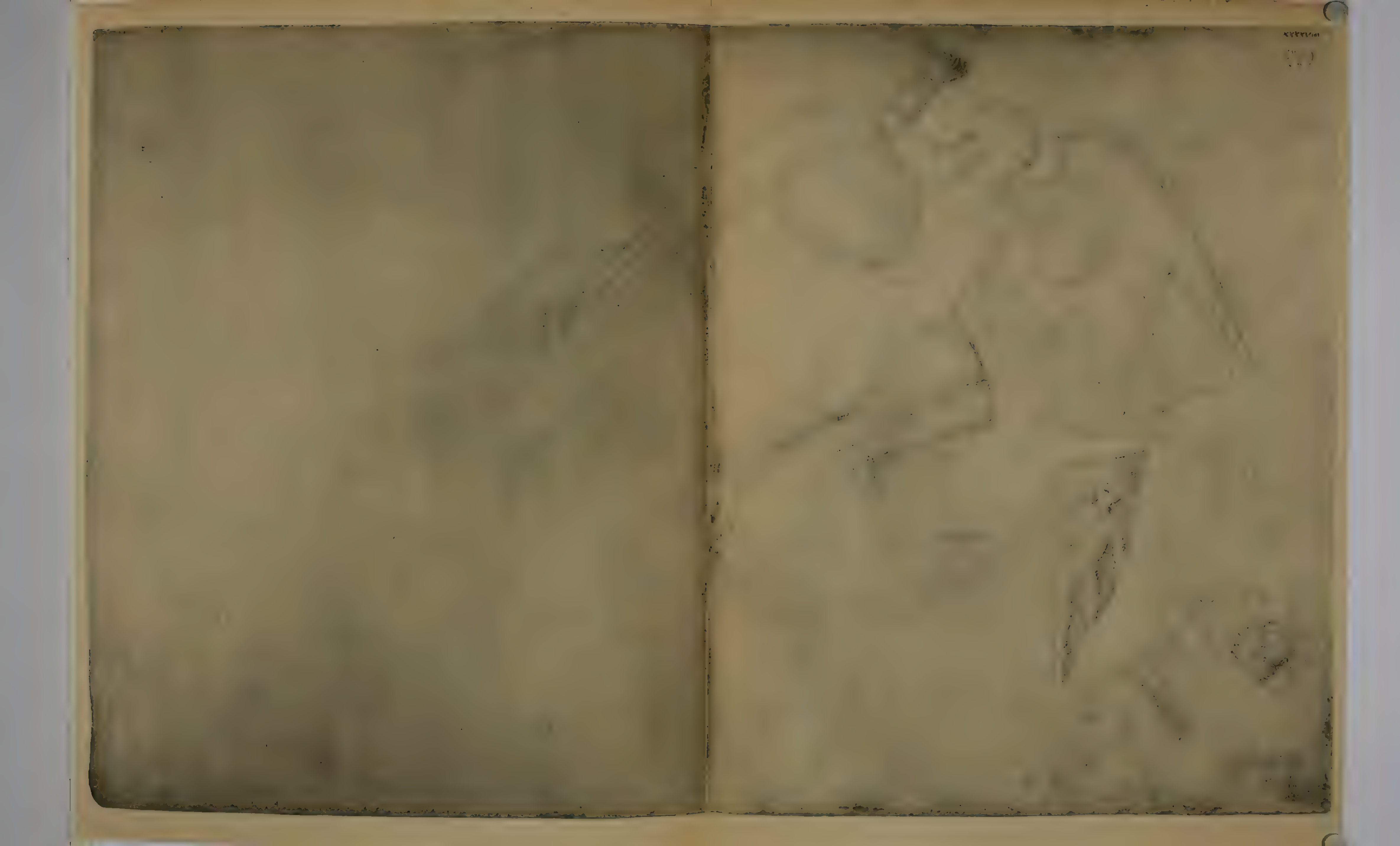
LVI

DER HEIL. MICHAEL (II)

Mit 41a zu vergleichen. Der Gegenstand erscheint hier in neuer Auffassung, zur Historie erweitert. Die Höllenwächter stürzen besiegt und geblendet zu Boden, noch ehe sie ein Schwerthieb getroffen; der Erzengel schwebt in der Luft, die Schwingen ausgebreitet, mit vorgehaltenem Schild. Landschaft und Nebenfiguren ähnlich wie auf der Darstellung der Höllenfahrt Christi, Fol. 26a, an die der Meister, beim Entwerfen der Skizze, wohl gedacht haben wird. Die Dämonen haben hier Menschengestalt.

F.F. 48b u. 49a. *Ueberzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 99.
L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10, Taf. 48b u. 49a.



LVII

DIE DREI LEBENDEN UND DIE DREI TOTEN

LVII

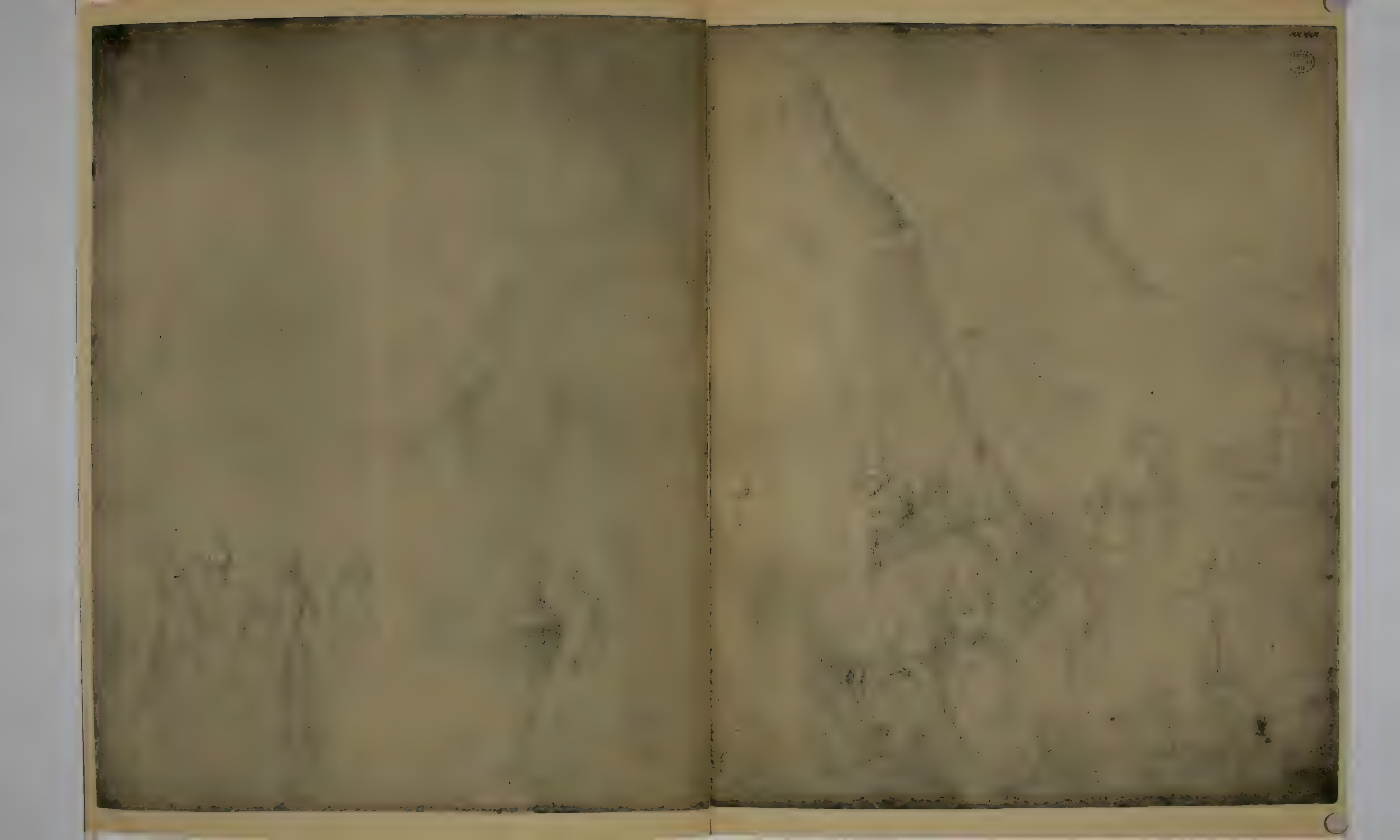
DIE DREI LEBENDEN UND DIE DREI TOTEN

Mit der Zeichnung im Louvre verglichen, offenbart sich die hier vorliegende Fassung als die ältere, ursprünglichere; es handelt sich offenkundig um einen ersten, noch nicht in allen Teilen durchdachten Entwurf, während jenes Blatt als eine fertige, sorgfältig abgewogene und bis auf die geringsten Einzelheiten ausgereifte Komposition bezeichnet werden kann. Der dramatische Gehalt des Gegenstandes ist hier soviel wie nicht berücksichtigt worden. Die drei Kavaliere sind nur ganz allgemein behandelt, ohne Betonung des Individuellen, ohne Differenzierung in ihrem Verhältnis zum Wunder. Sie sind dicht an das offene Grab herangeritten und scheinen eher mit Neugierde als mit Schrecken oder Reue die Botschaft des Toten zu vernehmen; der Einsiedler bekräftigt die Mahnung durch eine feierlich ernste Handgebärde. Die Jäger erscheinen auch hier in Zeittracht und ohne Gefolge, jeder mit seinem Falken auf der Faust; der vorderste trägt einen hochgetürmten Filzhut. Als Hintergrund eine Berglandschaft.

F.F. 49b u. 50a. *Ueberzeichnet.*

Louvre, Samml. His de la Salle. *Das Allegorisch-Pathetische stark betont; der Schreck äussert sich sowohl bei den Menschen wie bei den Tieren; die Toten als Skelette mit Königskronen gegeben. Die Landschaft eine Ebene mit fernen Bergketten.*

Gaye, op. cit. p. 99.
L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10, Taf. 49b u. 50a.



LVIII

BESTRAFUNG EINES VERBRECHERS (?)

LVIII

BESTRAFUNG EINES VERBRECHERS (?)

Die hier geschilderte Episode ist wohl der Geschichte des Estensischen Hauses entnommen. Dass es sich nicht um ein zufälliges Geschehnis, den Sturz eines Reiters, wie allgemein angenommen wird, handelt, sondern um die Vollstreckung eines Urteils, geht schon daraus hervor, dass der auf dem Pflaster liegende Mann mit Stricken an den Schweif des Pferdes gebunden ist und dass seine Beine entblösst sind; das Pferd trägt keinen Sattel. Die mit Stöcken und Speeren herbeigeeilten Knechte sind bemüht, das scheuende, widerspenstige Tier aus dem Palasthof hinaus und auf das geöffnete Tor hinzutreiben, wo sich eine Schar Neugieriger versammelt hat. Unter Alberto d'Este (1388-1398) ist ein politischer Verbrecher, Giovanni da Brescia, auf diese Weise hingerichtet worden; die Leiche wurde ausserhalb der Stadtmauern an einen Galgen gehängt; vermutlich steht Fol. 44b in erzählendem Zusammenhang mit der vorliegenden Skizze. Der Meister wird hier also, vielleicht im Auftrage der Este, eine *ricostruzione storica* versucht haben. Die Architektur scheint ganz bestimmte, sorgfältig studierte Baulichkeiten wiederzugeben.

F.F. 50b u. 51a. *Ueberzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10, Taf. 50b u. 51a.



LIX

STRASSENBILD, FIGUREN IM ZEITKOSTÜM

LIX

STRASSENBILD, FIGUREN IM ZEITKOSTÜM

Zwei Knechte, von der Weinernte heimkehrend, der eine als Städter kostümiert, der andere in ländlicher Tracht; der gefüllte Traubenkorb hängt an einem Tragholz. Links ein Laden, die Verkäuferin sitzt an der Tür neben ihrer Wage.

F.F. 51b u. 52a.

Ueberzeichnet, die übertrieben langen, wehenden Federn vielleicht eine spätere Zutat.

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10, Taf. 51b u. 52a.

59b



LX

FAUN AUF EINEM LÖWEN

LX

FAUN AUF EINEM LÖWEN

Vielleicht der Entwurf zu einer *Impresa*. Die inhaltliche Deutung ist bis jetzt noch niemandem gelungen; Skizze 5 (Fol. 4a) scheint sich auf denselben oder einen nahe verwandten Gegenstand zu beziehen. Der Blick des Faunen ist ängstlich (?) auf den Bogenschützen gerichtet, der eben einen Pfeil anlegt; der Körper macht eine ausweichende Bewegung, während die Hände fest in die zottige Mähne des Löwen greifen, der im gestreckten Galopp dem Walde zujagt. Die bei der Feldarbeit überraschten Bauern ergreifen entsetzt die Flucht.

F.F. 52b u. 53a.

Bleistift, die Gesichtszüge des Faunen und der Kopf des Löwen stark überzeichnet.

Gaye, op cit. p. 135.
L. Venturi, p. 142
Ricci, p. 10. Taf. 52b u. 53a.



LXI

RITTER MIT GEFOLGE (II)

LXI

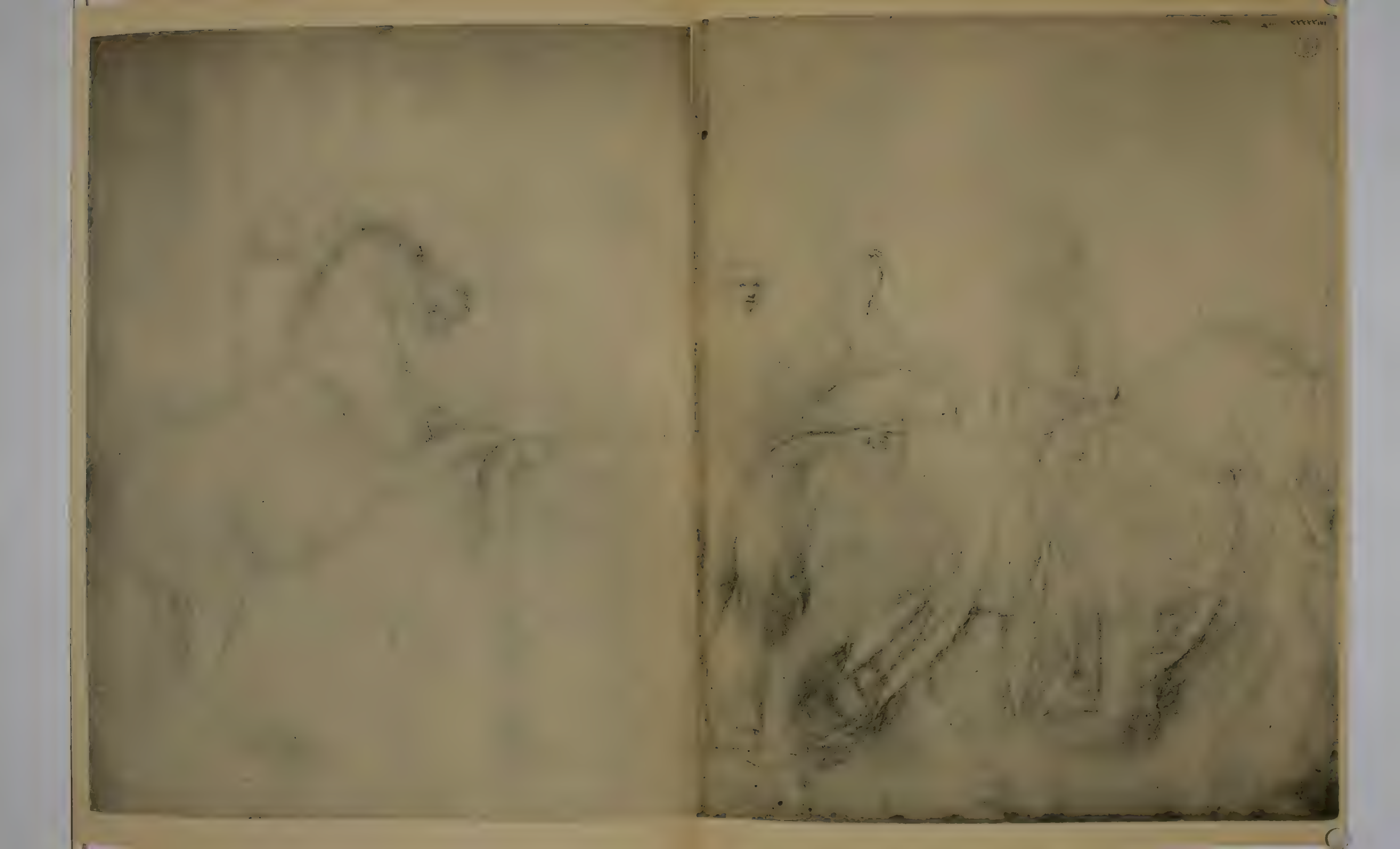
RITTER MIT GEFOLGE (II)

Nach Gronaus Vermutung der Markgraf Borso. Die Gesichtsähnlichkeit ist unbestreitbar; das Adlerzimier auf dem Stechhelm, den ein Knappe hält, und das Wappen auf der Pferdedecke bestätigen, dass der Ritter dem Estensischen Hause angehört. Er trägt volle Turnierrüstung; die Rechte stützt sich auf den Kommandostab. Das Ganze scheint als Gegenstück zu Skizze VII (5b u. 6a) beabsichtigt zu sein. Es handelt sich offenbar auch hier um die festliche Ankunft auf der Stechbahn, vor Beginn des Turniers. Das Spruchband wohl für die Devise des Ritters bestimmt. Der Knappe auf dem scheuenden Pferde schwenkt eine Fahne.

F.F. 53b u. 54a. *Bleistift, teilweise überzeichnet.*

Gronau, *Notes sur Jacopo Bellini*, La Chronique des Arts et de la Curiosité, 1895, N° 7, p. 55.
Gruyer, *L'Art Ferrarais*, II, p. 31.
Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10. Taf. 53b u. 54a. *Per la figura di Borso, cfr. con la medaglia di Giacomo Lixignola.*

61b



LXII

TURNIER

LXII

TURNIER

Die Studie zeigt den Hauptmoment : wie der besiegte Ritter beim Zusammenprall im Sattel wankt und sein Pferd, das Gleichgewicht verlierend, rückwärts stürzt. Die wichtigsten Elemente enthält schon P. F. 35b u. 36a. Den Rittern stehen Turnierknechte und Herolde bei, ein Knappe feuert durch Zuruf das Streitross seines Herrn an. Die Zuschauer, Kavaliere und Damen, sehen dichtgedrängt aus den Biforafenstern einer Palastloggia herab. Die Turnierwaffe scheint der aus dem Norden stammende, schwere dreispitzige Rennspeer zu sein. Links, im Schlosshofe, werden Pferde für den nächsten Waffengang gesattelt und gezäumt.

F.F. 54b u. 55a.

Bleistift, besonders starke Retouchen an den Köpfen der Zuschauenden, auch die Hauptgruppe überzeichnet.

Gaye. op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10, Taf. 54b u. 55a.

62b



LXIII

ENTWURF ZU EINER HISTORISCHEN KOMPOSITION (I)

LXIV

GOTTVATER MIT DEM KRUZIFIXUS

LXIII

ENTWURF ZU EINER HISTORISCHEN KOMPOSITION (I)

Ob die hier dargestellte Szene dem Leben eines Heiligen entnommen oder sich auf ein geschichtliches Ereignis bezieht, konnten wir nicht feststellen. Der Anblick des Toten scheint bei der ihn umringenden Menge Trauer und Bestürzung zu erregen. Die Leiche ruht auf einem steinernen Tisch. Das Pariser Skizzenbuch enthält eine ähnliche Studie (Fol. 70a), wo gleichfalls versucht wird, die Figuren unter einem perspektivisch gesehenen, durch Kassettenvierecke und Zugstangen räumlich gegliederten Tonnengewölbe unterzubringen.

Fol. 55b. *Bleistift, die architektonischen Linien durch Ueberzeichnung verstärkt.*

Gaye, op. cit. p. 101.
L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10. Taf. 55b.

LXIV

GOTTVATER MIT DEM KRUZIFIXUS

Wohl von Masaccio abhängig. Jehovah auf dem Himmelsthrone, das Kreuz Jesu mit den Händen stützend. In feierlich-strenger Frontansicht. Den Hintergrund füllen Engelsköpfe aus ähnlich wie auf dem Madonnenbilde Jacopos in der Akademie. Der Thron schwebt in den Lüften ; das Kreuz wurzelt nicht in einem Erdhügel wie bei Masaccio, sondern lehnt am Throne, zwischen den Füssen Gottvaters.

Fol. 56a. *Bleistift, die Konturen des Hochsitzes sowie die Gewandfalten stark übergangen.*

Gaye, op. cit. p. 101.
L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10. Taf. 56a.



LXV u. LXVI

ENTWURF ZU EINER HISTORISCHEN
KOMPOSITION (II)

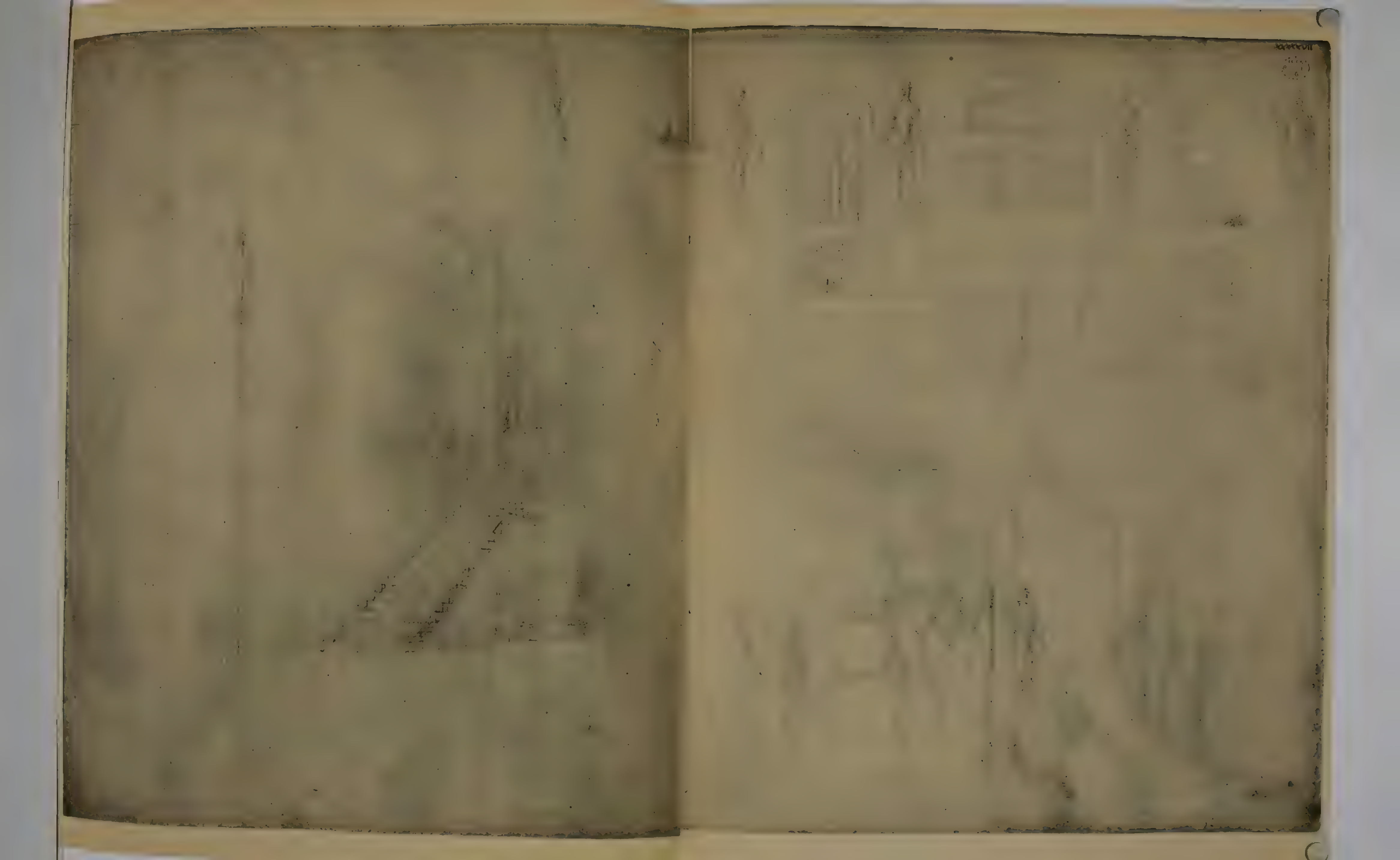
LXV u. LXVI

ENTWURF ZU EINER HISTORISCHEN KOMPOSITION (II)

Mit Fol. 55b zu vergleichen und wohl mit jener Skizze in Bezug auf den Stoff identisch. Die Anordnung der Figuren, dem architektonischen Dekor entsprechend, stark verändert. Der Kavalier erscheint im Profil ; er reitet von rechts in einen loggienartigen Raum hinein, während die Leiche, in voller Verkürzung gesehen, auf den Steinfliesen liegt. Die Gruppierung locker. Der dramatische Charakter des Geschehnisses, dem lehrhaft-erzählenden Element gegenüber, weniger betont. In dieser Fassung erinnert die Komposition an Darstellungen der « Gerechtigkeit des Trajan ». Es ist nicht klar, ob die Vedute zur Linken das Bild ergänzen soll oder als Studie für sich zu gelten hat. Die an der Ecke des Gebäudes angebrachte Säule mit der Freifigur ein für den Meister charakteristisches Motiv.

F.F. 56b u. 57a. *Bleistift, überzeichnet.*

L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10. Taf. 57a.



LXVII

TEMPELGANG MARIÄ (I)

LXVII

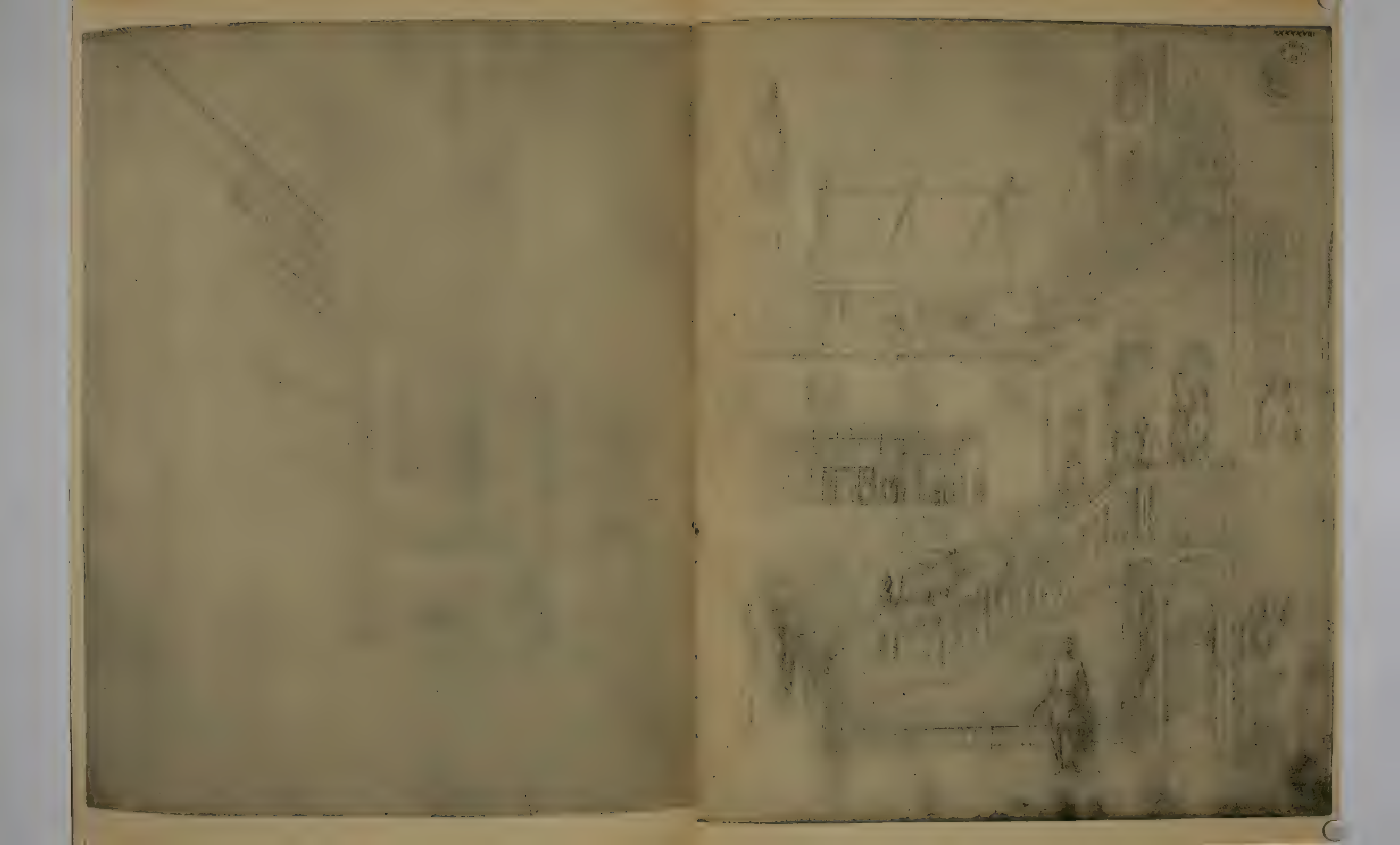
TEMPELGANG MARIÄ (I)

Maria steigt allein die Treppe hinauf, vom dem Hohenpriester erwartet, dessen Gestalt die Mitte des Portales einnimmt. Zahlreiche Zuschauer drängen sich heran, das Wunder mit eigenen Augen zu schauen. Joachim und Anna warten im Hofe, der Jungfrau mit staunenden Blicken folgend. Auf der Bank, unter dem Treppenbaluster, ein Bettler. Die Architektur stark venezianisierend und von weltlichem Charakter. Die Szene scheint sich nicht in einem Tempel, sondern vor einem Palaste abzuspielen. Im Hintergrund eine durch Stirnziegel und Mosaik reichbelebte Hausfront mit dem *Pergolo* in der Mitte; darüber ein Holzaltan. Im Hintergrund ein Campanile.

F.F. 57b u. 58a. *Bleistift; überzeichnet.*

Pariser Skizzenb. 23a u. 28a. *Beide Male als Frontalkomposition, die Jungfrau und der Hohepriester in der Mittellinie des Bildes, der Tempel ganz von vorn gesehen.*

Gaye, op. cit. p. 101. *Treppe des Palastes Vanaxel zu Venedig (?).*
L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10. Taf. 57b u. 58a.



LXVIII

HIMMELFAHRT CHRISTI

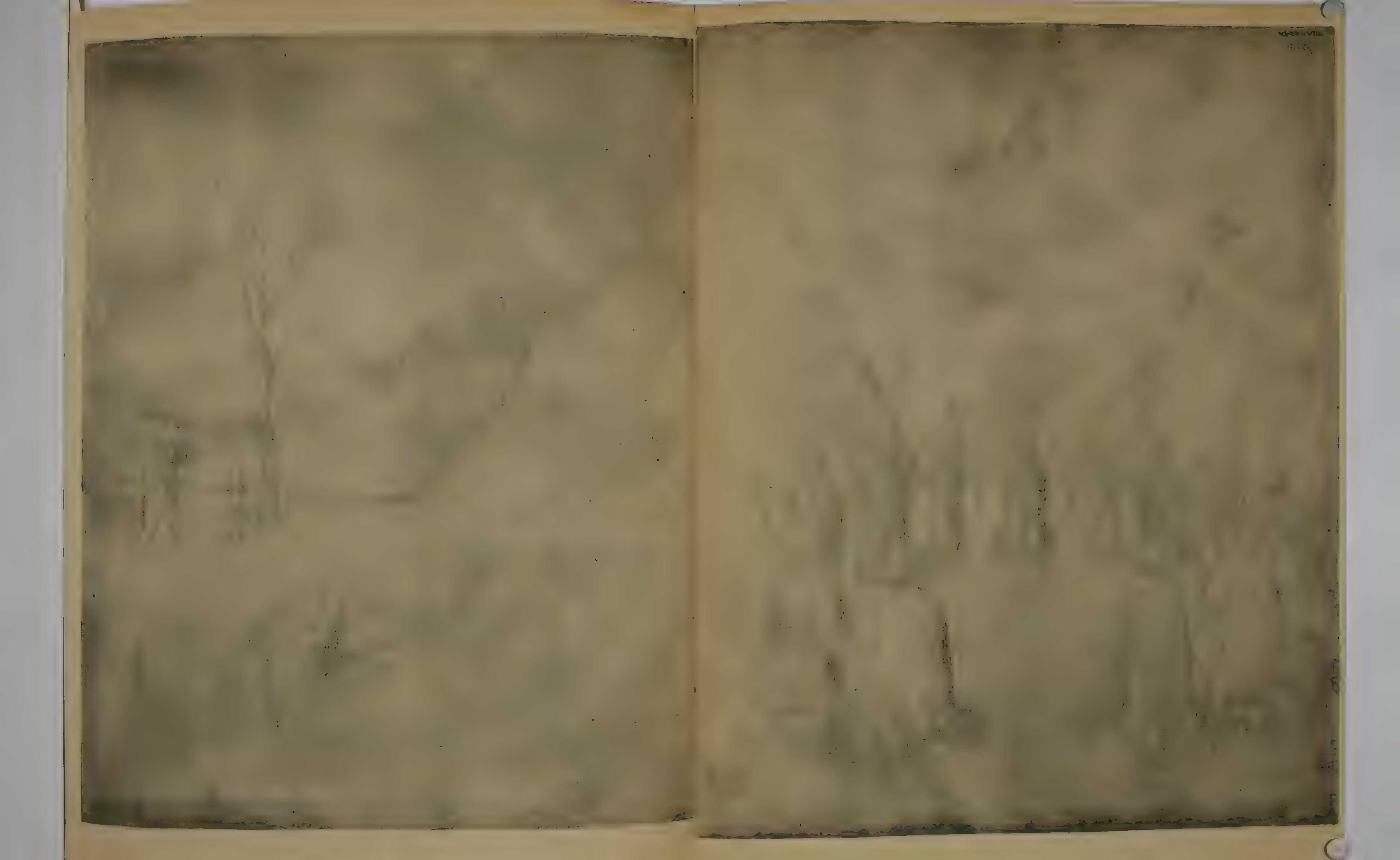
LXVIII

HIMMELFAHRT CHRISTI

Die Apostel, rechts und links von der Gottesmutter, im Kreise knieend und zu Christus aufschauend, der mit segnender Geste, die Arme weit geöffnet, gen Himmel schwebt. Neben Maria zwei Engel in anbetender Haltung. Die Felsen bilden, als Parallele zu den Figuren, gleichfalls einen Kreis.

F.F. 58a u. 59b. *Bleistift, überzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 101. *Der Künstler ist dem Beispiel Giottos gefolgt und hat Christus im Profil dargestellt.*
L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10. Taf. 58b u. 59a.



LXIX

WEINERNTE

LXX

ANBETUNG DER KÖNIGE (II)

LXIX

WEINERNTE

In einer Laube, die Trauben ablesend, kleine nackende Genien. Im Hintergrunde rechts ein Reiter. Für die Weinlaube vgl. Mantegnas « Tod des heil. Cristophorus » in der Eremitani-Kapelle.

Fol. 59b. *Bleistift, überzeichnet.*

L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10. Taf. 59b.

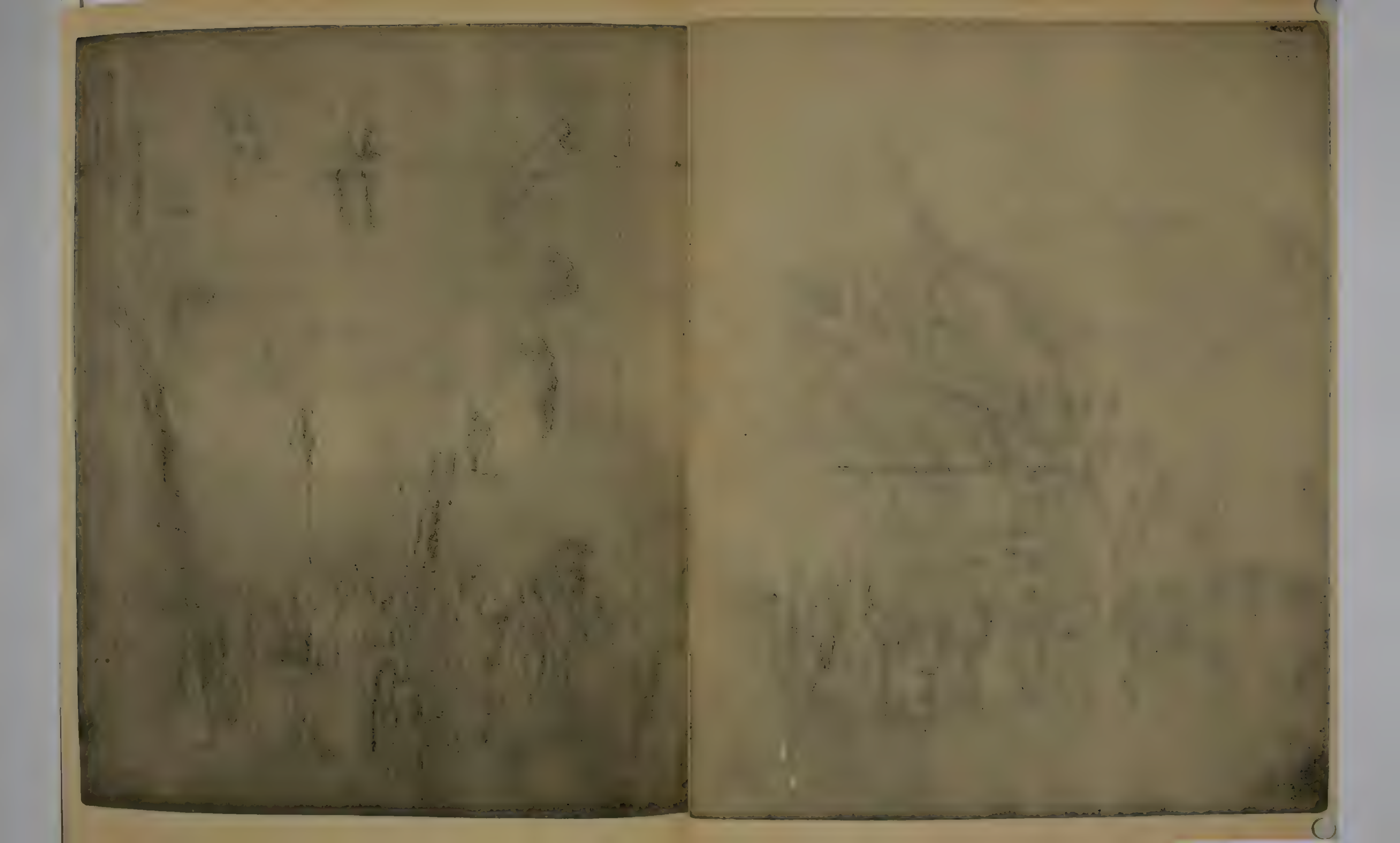
LXX

ANBETUNG DER KÖNIGE (II)

Vgl. F.F. 18b u. 19a. Das fast quadratische Format des Blattes hat hier die Anordnung der Hauptelemente bedingt. Nicht ganz im Mittelpunkt der Komposition der kleine Christus; er sitzt nicht, wie es die Tradition verlangt, auf dem Schosse der Mutter, sondern liegt nackend am Boden. Vielleicht dachte der Meister ursprünglich an eine *Nativita*, verbunden mit der Anbetung der Hirten. Die Bildaxe wird durch die Gestalt des Joseph angedeutet. Halbverdeckt durch Felsenkulissen, bewegt sich der Zug den steilen Bergpfad herab, der an der Scheune vorbeiführt.

Fol. 60a. *Bleistift, überzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 93.
L. Venturi, p 142.
Ricci, p. 10. Taf. 60a.



LXXI

CHRISTUS

LXXII

AKTSTUDIE

LXXI

CHRISTUS

Von der Mandorla umgeben, in ganzer Gestalt und strenger Frontansicht, die Rechte segnend erhoben. Die Gewandung bildet sanft gebogene und gewellte, längliche Falten. Die Finger der linken Hand berühren die Seitenwunde.

Fol. 60b. *Bleistift, überzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 94.
L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10. Taf. 60b.

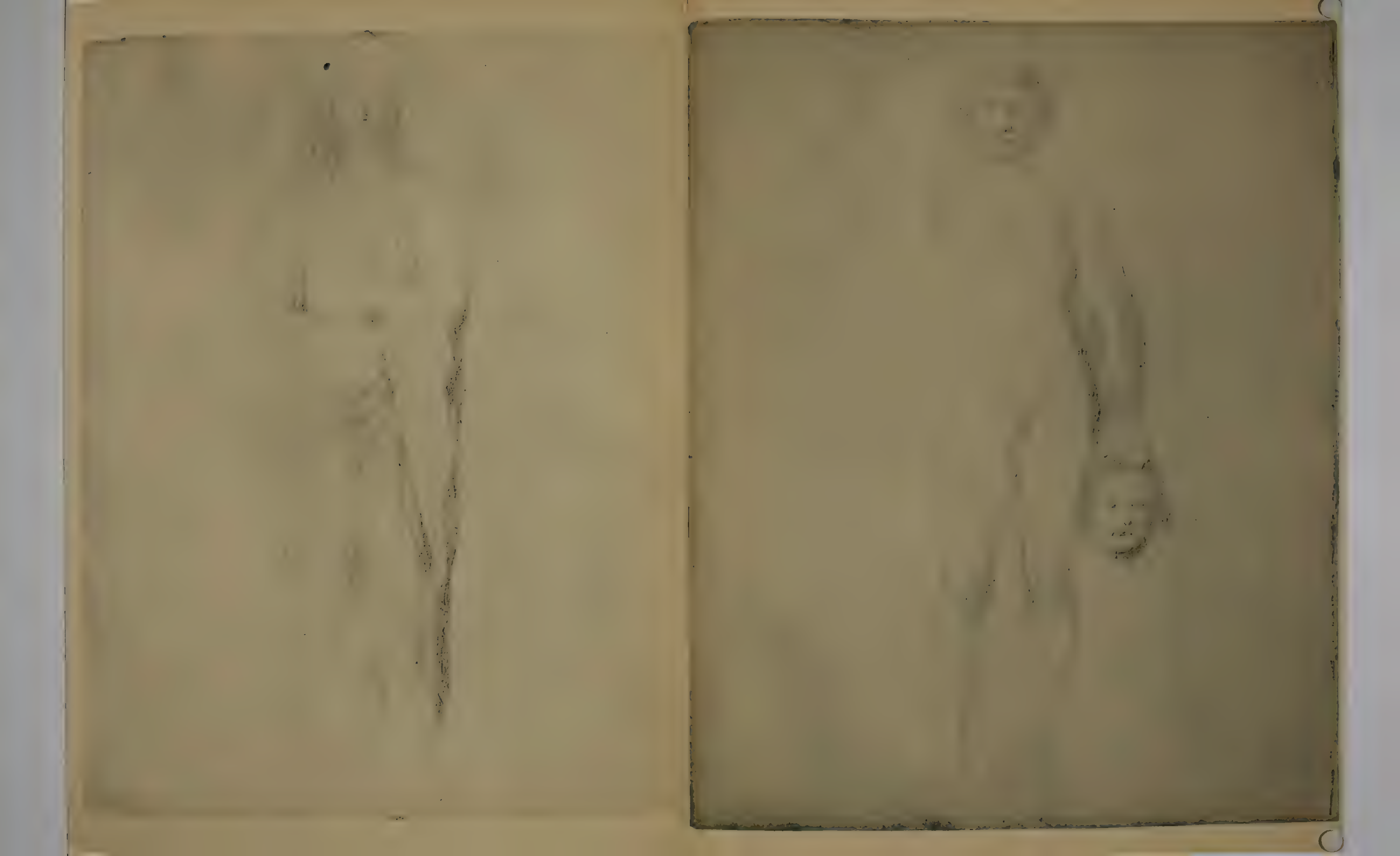
LXXII

AKTSTUDIE

Die Körperproportionen wie auf der Christusstudie Fol. 60b. Beide Figuren wohl gleichzeitig entstanden aus dem Bestreben heraus, die nackte und die gewandete menschliche Gestalt als Antithesen einander gegenüberzustellen. In diesem Sinne vgl. Pariser Skizzenbuch Fol. 76b und Fol. 81a. Der Kopf vielleicht nach einer Antike.

Fol. 61a. *Bleistift, überzeichnet.*

L. Venturi, p. 142. *Davide nudo, visto di fronte, in piedi, regente la testa di Golia.*
Ricci, p. 10. Taf. 61a.



LXXIII

GEBURT CHRISTI (I)

LXXIII

GEBURT CHRISTI (I)

Maria zu dem Kinde betend, das nackend auf der Erde liegt. Neben ihr, stehend, Joseph und die Dienerinnen. Die Hirten haben sich der Scheune genähert und nehmen nun, über einen Bretterzaun schauend, Teil an der Andacht. Der Engelchor in den Lüften durch einige mit dem Zirkel gezogene Kreise angedeutet.

Fol. 62b. *Flüchtig übergangen.*

Pariser Skizzenb. 33a. *Aehnlich angelegt; Joseph vor der Scheune schlafend. Landschaft im Hintergrunde.*

L. Venturi, p. 143.
Ricci, p. 10. Taf. 62b.



3

LXXIV

QUADRATE MIT EINGEZEICHNETEN KREISEN

LXXIV

QUADRATE MIT EINGEZEICHNETEN KREISEN

Vgl. Pariser Skizzenbuch, Fol. 93b. Wozu die rätselhaften Kreise dienen sollten, ist unbekannt. Vielleicht waren sie dazu bestimmt, Studien nach geschnittenen Steinen und Münzen des Altertums zu umrahmen, oder eine Reihe von Entwürfen zu einer Medaille. Römische Imperatorenköpfe, Mythologien und Impresen kommen, in Rundmedaillons komponiert, in den Skizzenbüchern des öfteren vor; sie ergänzen die plastische Ausschmückung der Loggien, Grabmonumente, Triumphbögen und Palastfaçaden. Einer *Germania Capta* begegnen wir auf Fol. 28a (Maria im Tempel) des Pariser Bandes. Die Kreise haben alle denselben Durchmesser und sind mit dem Zirkel gezogen. Dass hier ein Stoffmuster vorliegt, wie es Ricci annimmt, ist ausgeschlossen. Es handelt sich um eine rein mechanische Arbeit, der möglicherweise überhaupt kein bestimmter Zweck zu Grunde lag; in diesem letzteren Falle wäre allerdings das Vorkommen solcher Kreise in beiden Skizzenbüchern schwer zu erklären. In ornamentaler Verwendung ist der leere, geometrische Kreis bei J. Bellini keine Seltenheit, vgl. Pariser Studien fol. 53a (Grablegung) und fol. 87a (Grabmonument). Von den fünf Blättern dieser Art, die der Skizzenband des British-Museum (Fol. 61a, 62a, 63a, 64a u. 65a) enthält, geben wir hier nur eines, Fol. 62a, wieder.

Fol. 62a. *Bleistift.*

L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10. Taf. 63a.



LXXV

DER HEILIGE HIERONYMUS (II)

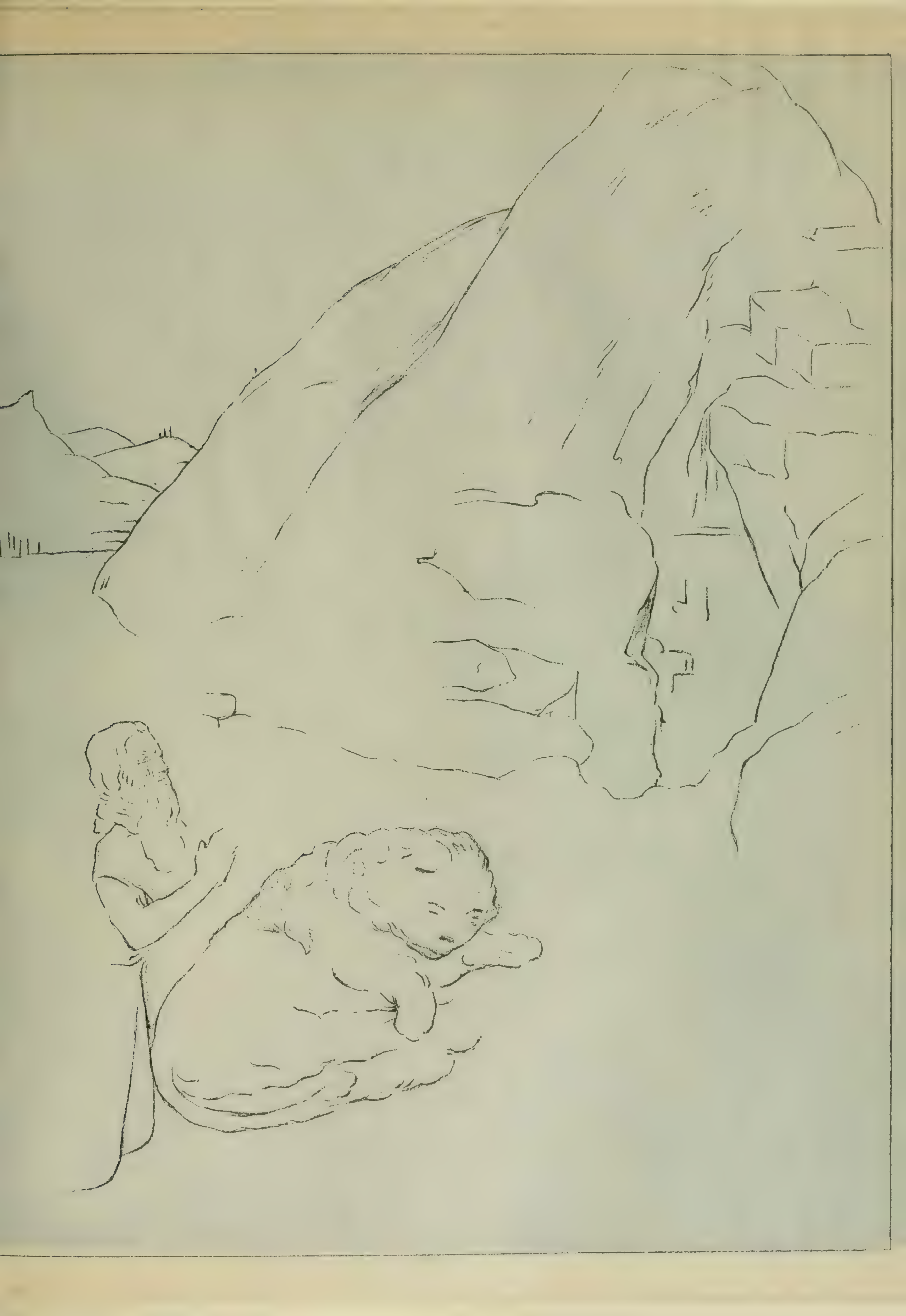
LXXV

DER HEIL. HIERONYMUS (II)

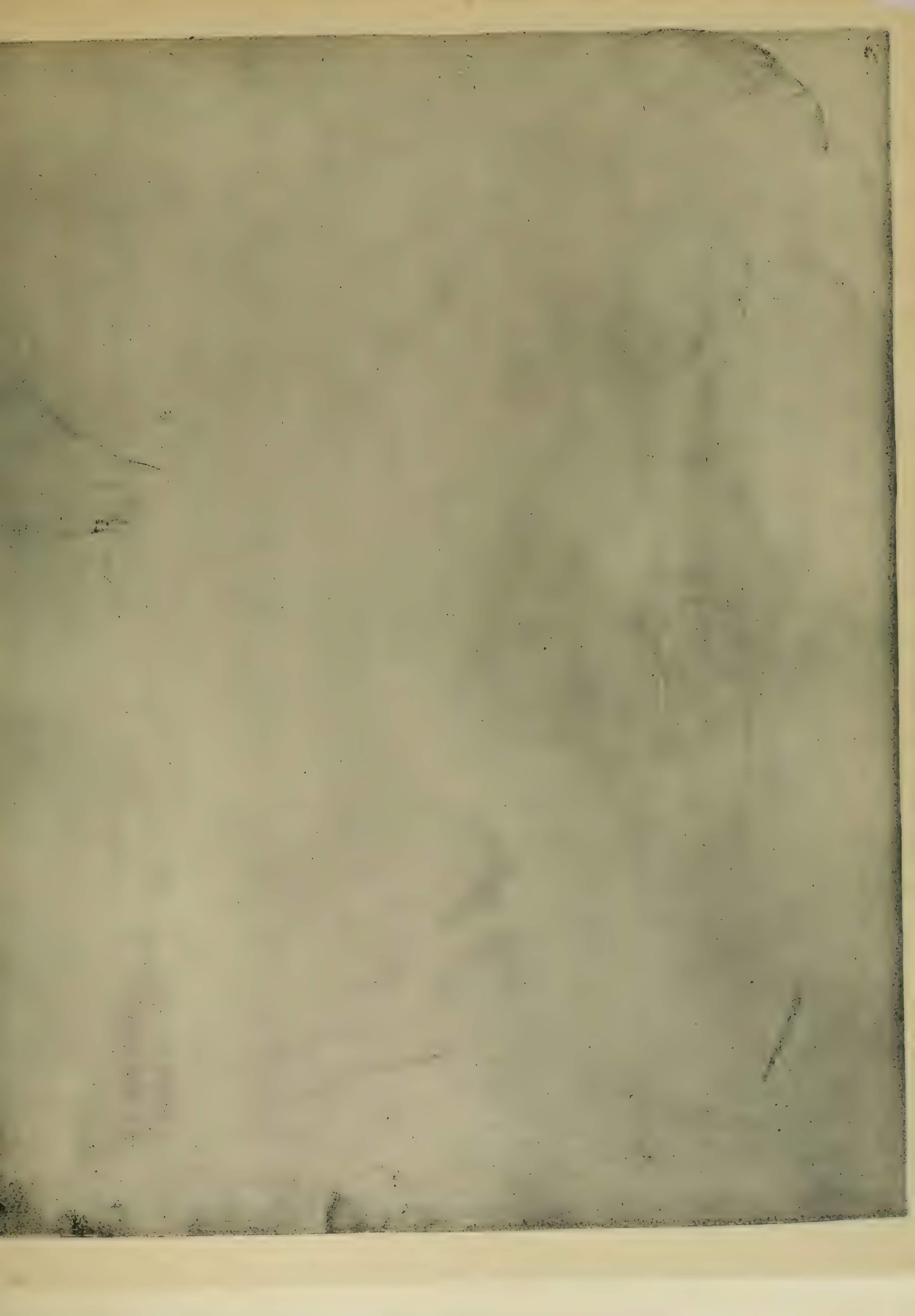
Zu dem Kruzifixus betend, neben ihm der schlafende Löwe.

Fol. 63b. *Bleistift, nur die überzeichneten Linien und Schatten erkennbar.*

Gaye, op. cit. p. 101.
L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10, Taf. 61b.







LXXVI

JOHANNES DER TÄUFER (I)

LXXVI

JOHANNES DER TÄUFER (I)

In der Wüste, im härenen Gewand; links ein Drache (?). Mit den Skizzen 71 (Fol. 60b) und 72 (Fol. 61a) verglichen, offenbart dieses Blatt das Fortbestehen von Proportionsregeln, die sich der Meister in früherer Zeit angeeignet. Die Gestalt erscheint überschlank.

Fol. 64b.

Bleistift, der Kreuzesstab wohl eine Zutat aus späterer Zeit. Den Gesichtszügen ist durch willkürliche Retouchen (18. Jahrhundert?) der jüdische Typus verliehen.

Pariser Skizzenb. 32a u. 77a.

Gaye, op. cit. p. 101.
L. Venturi, p. 142.
Ricci, p. 10, Taf. 64b.



76

LXXVII

AUFERWECKUNG DES LAZARUS

LXXVII

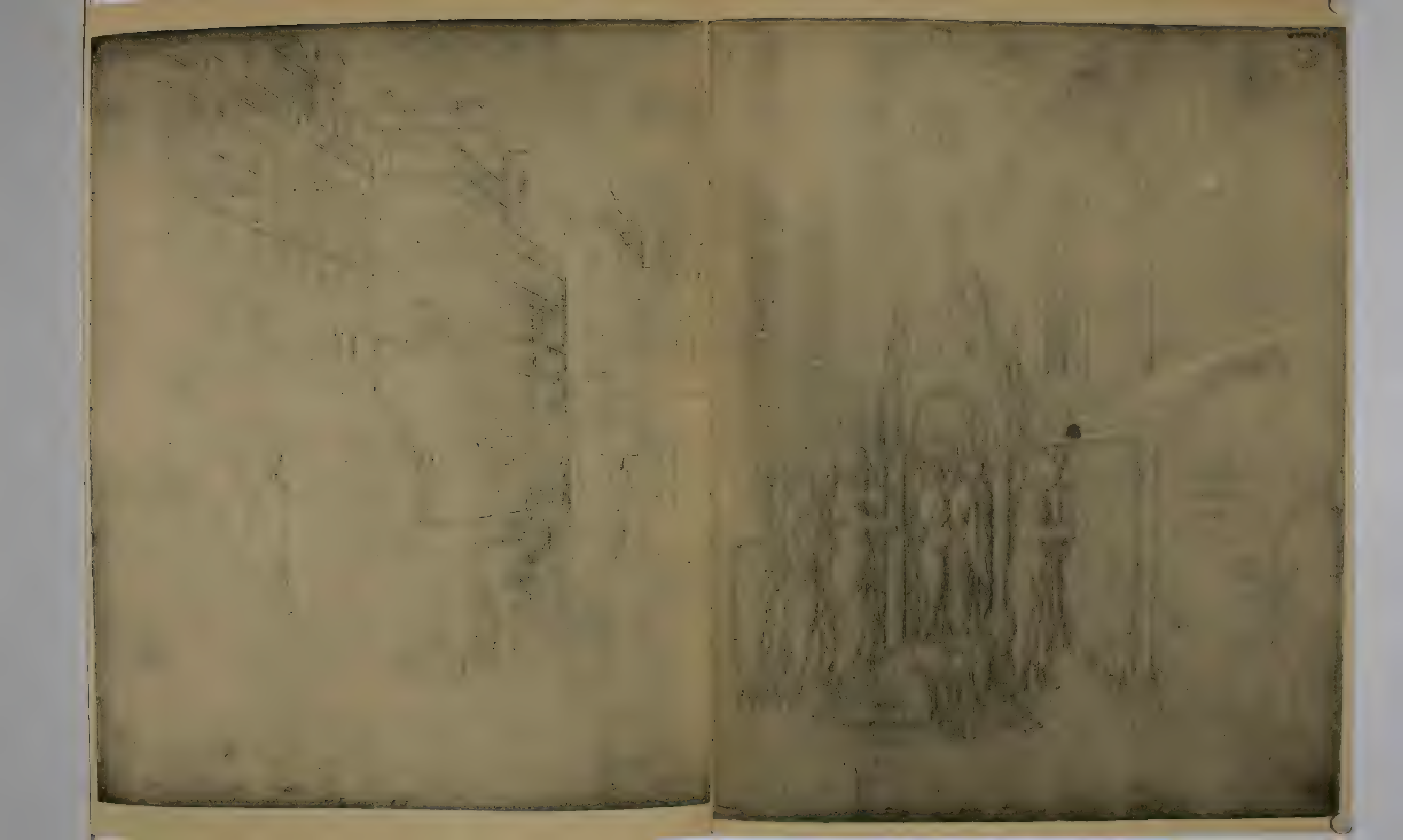
AUFERWECKUNG DES LAZARUS

Das Wunder vollzieht sich auf offener Strasse vor einem schmuckreichen Gebäude venezianischen Charakters. Christus ist dicht an das geöffnete Grab herangetreten; der Auferweckte faltet betend die Hände. Unbewusst, von Staunen erfasst, wiederholt Petrus die Geste des Herrn, indem er die Rechte gegen Lazarus ausstreckt. Die übrigen Apostel stehen dichtgedrängt im Halbkreis hinter Christus; einige haben sich mit dem Mantelzipfel das Gesicht verdeckt, um nicht von dem Modergeruch, der dem Grabe entströmt, belästigt zu werden. Zu Füssen des Erlösers Martha. Ein Krüppel schleppt sich mühsam über das Strassenpflaster auf die Gruppe zu.

Fol. 66a. *Ueberzeichnet.*

Pariser Skizzenb. *Silberstiftzeichnung, stark verblichen; die Figuren kleiner im Raum.*

Gaye, op. cit. p. 101.
L. Venturi, p. 143. *La scena prende qui il significato di publico avvenimento veneziano.*
Ricci, p. 10. Taf. 66a.



LXXVIII

ARCHITEKTUR

Eine Prachtfontäne nimmt den Mittelgrund ein, hoch die sie umgebenden Gebäude überragend ; diese letzteren im venezianischen Palaststil gehalten, mit Zinnen, Altanen und trichterförmigen Schornsteinen. Die Brunnenschalen umgürten eine kannelierte Säule mit Kompositkapitäl ; darüber eine nackte allegorische Figur nach antikem Vorbild. Die viereckige Basis ist als Treppe gestaltet. Im Vordergrund eine niedrige, aus zwei Säulen und einem abschüssigen Dach gebildete Halle; dieses im Zusammenhang mit Fol. 66a zu betrachten ; vgl. auch Fol. 23b.

Fol. 66b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 143.
Ricci, p. 10. Taf. 66b.

LXXIX

TOD DER MARIA

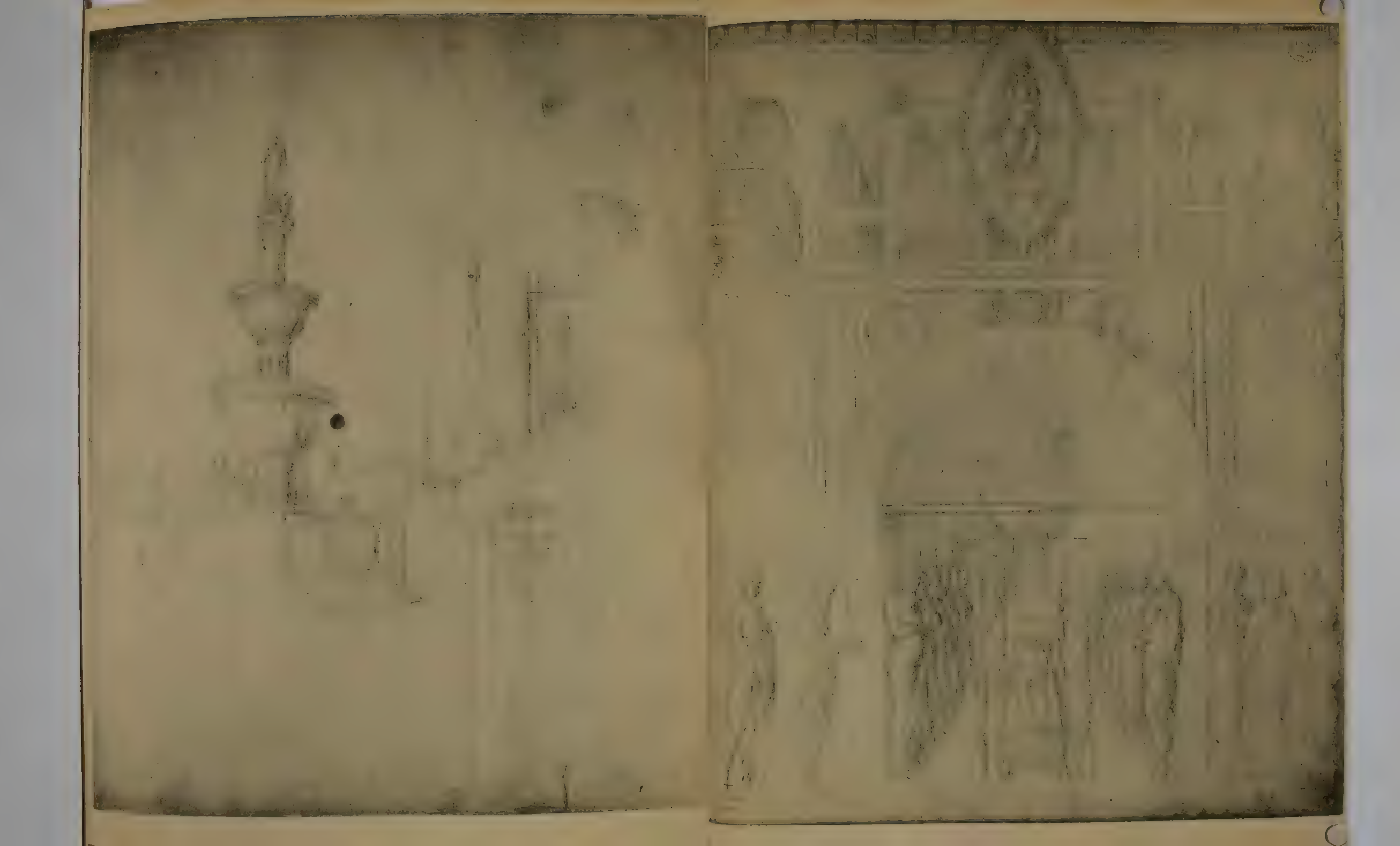
Die Jungfrau ruht mit aufwärts gewandtem Antlitz, die Hände übereinander gelegt, auf dem Totenbette, an dessen Ecken je ein Leuchter mit brennender Kerze steht. Rechts und links die Apostel, die einen betend, die anderen in tiefer Kümmernis die Tote betrachtend ; oben, in einer aus Engelsköpfen gebildeten Mandorla, Christus, die Seele der Maria empfangend. Die Figuren im Vordergrunde haben die Bestimmung, die Aufmerksamkeit des Beschauers auf die Hauptszene zu lenken und durch ihre Scheitelhöhe den Horizont anzugeben. Die Apostel, sechs und

sechs, bilden zwei Reihen, die genau den optischen Linien des Bildes entprechen. Die Komposition strahlenartig, nach allen Seiten entwickelt, mit dem Fluchtpunkt als Mitte. Das Gebäude von unbestimmbarem Charakter, halb Triumphbogen, halb Palast, aus venezianischen, lombardischen und antiken römischen Elementen zusammengesetzt. In den Bogenzwickeln bossierte rundhohle Rosetten, wie sie der Meister, in perspektivischer Untensicht, gern an Gebäudefaçaden anbringt. Mantegna hat denselben Gegenstand in einem Bilde behandelt (Madrid), es braucht jedoch deswegen kein direkter Zusammenhang zwischen der Skizze Jacopos und jenem Gemälde angenommen zu werden.

Fol. 67a. *Ueberzeichnet.*

Pariser Skizzenb. 27a. *Die Komposition nach denselben Prinzipien angelegt, aber ohne Figuren im Vordergrunde.*

Gaye, op. cit. p. 101.
L. Venturi, p. 143.
Ricci, p. 10. Taf. 67a.



LXXX

LANDSCHAFTSSTUDIE

LXXXI

TEMPELGANG MARIÄ

LXXX

LANDSCHAFTSSTUDIE

Die Insassen des mit zwei Pferden bespannten Leiterwagens scheinen Bauern oder Feldarbeiter zu sein; etwas weiter zurück ein Berittener. Die Landstrasse durch eine Baumreihe angedeutet. Das Ganze in halber Seitenansicht, nach links und auf den Vordergrund zu orientiert; in Bezug auf die angewendeten Verkürzungsregeln stark von Architekturstudien abhängig, vgl. Fol. 72b, Fol. 67b.

Fol. 67b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 143
Ricci, p. 10. Taf. 67b. *Carro di Viaggio, tirato de cavalli montate.*

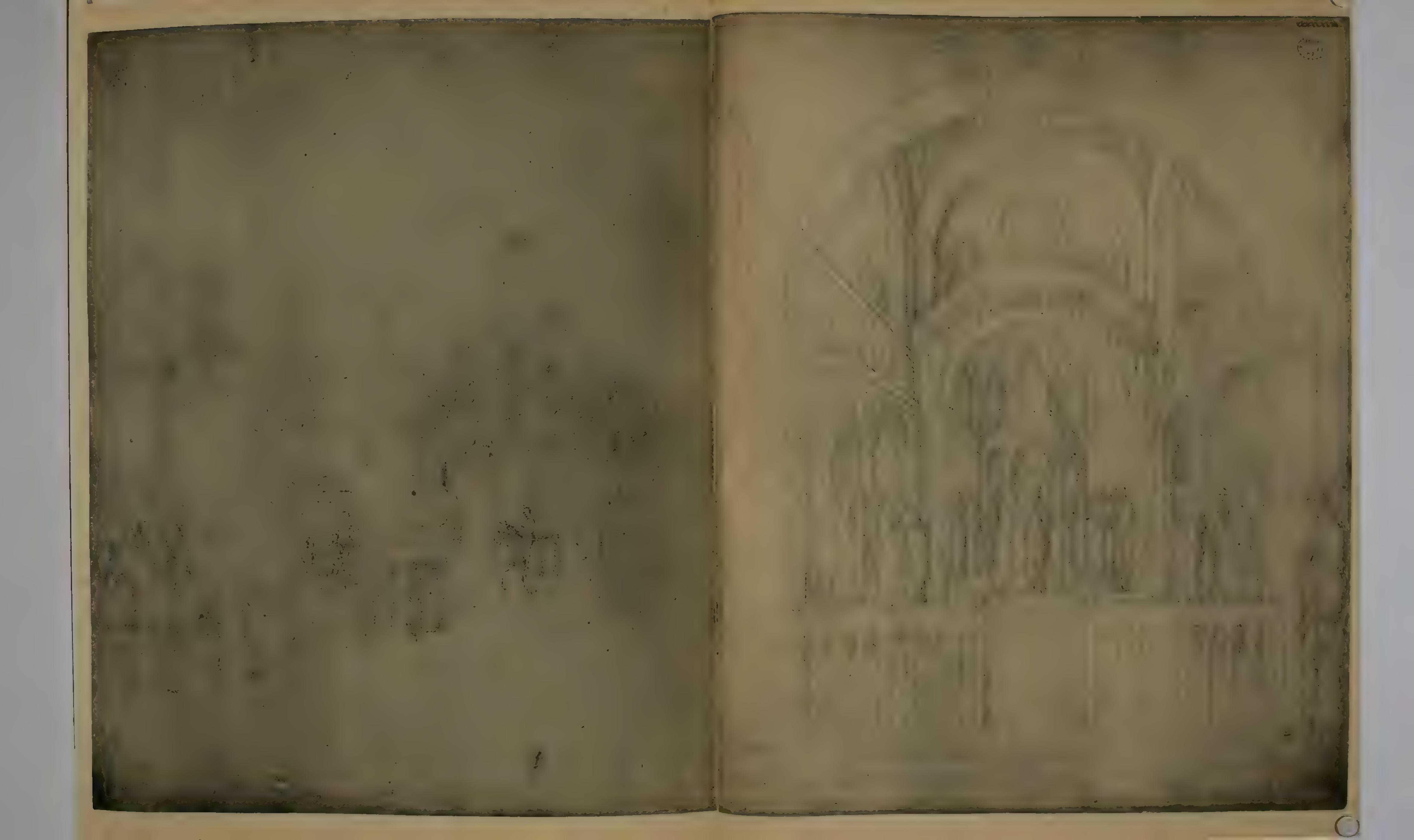
LXXXI

TEMPELGANG MARIÄ (II)

Die Szene ist hier in das Innere des Tempels verlegt. Die Treppenstufen, die zu dem Heiligtum führen, sind hier nicht dargestellt, sodass alle Figuren sich auf gleicher Höhe befinden. Maria naht von links, von ihren Eltern geleitet; vor dem oktogonalen, auf Säulen ruhenden Altarzelt gewahrt man den Hohenpriester, wie er in feierlicher Haltung die Jungfrau begrüsst. Die Figuren sind so im Raume verteilt, dass sie Seiten und Ecken eines Quadrates anzudeuten scheinen; nach vorne schliesst die Komposition mit einem niedrigen Geländer ab. An dieses ist von rechts ein Zuschauer herangetreten; vgl. Albertis Bemerkungen über die Darstellung von Menschen in einem Tempel : *Veggiamo ne' tempi i capi degli huomini quasi tutti ad una qualità (quantita ?), ma i piedi de' più lontani quasi corrispondere ad i ginochi de' più presso.* Der Grundriss des Tempels scheint quadratisch zu sein : die Absis zeigt gotische Formen.

Fol. 68a. *Ueberzeichnet.*

Geye, op. cit. p. 101. *Dem Tempel S. Vitale in Ravenna nicht unähnlich.*
L. Venturi, p. 143.
Ricci, p. 10. Taf. 68a.



LXXXII

ARCHITEKTURSTUDIE

LXXXIII

DARBRINGUNG IM TEMPEL

LXXXII

ARCHITEKTURSTUDIE

Die Bauformen norditalienisch; die mächtigen, das Dach hoch überragenden Pappeln sind dem Landschaftsbilde der Lombardischen Ebene entnommen. Die Kirche, ein einschiffiger Langbau, erscheint in der vom Meister bevorzugten Verkürzung, schräg von der Seite gesehen. Durch die geöffnete Tür, rechts von der Apsis, gewahrt man die Säulen und Rundbogen des Chorlettners. Eine hölzerne Galerie zieht sich an der Obermauer entlang bis an den viereckigen, spitzdachigen Campanile. An die Kirche grenzt ein Garten oder hofartiger Raum, den ein niedriges Gebäude mit Gitterfenstern und Zinnenkranz umgibt. Ueber der Apsis die Bildsäule eines Heiligen.

Fol. 68b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 143.
Ricci, p. 10, Taf. 68b.

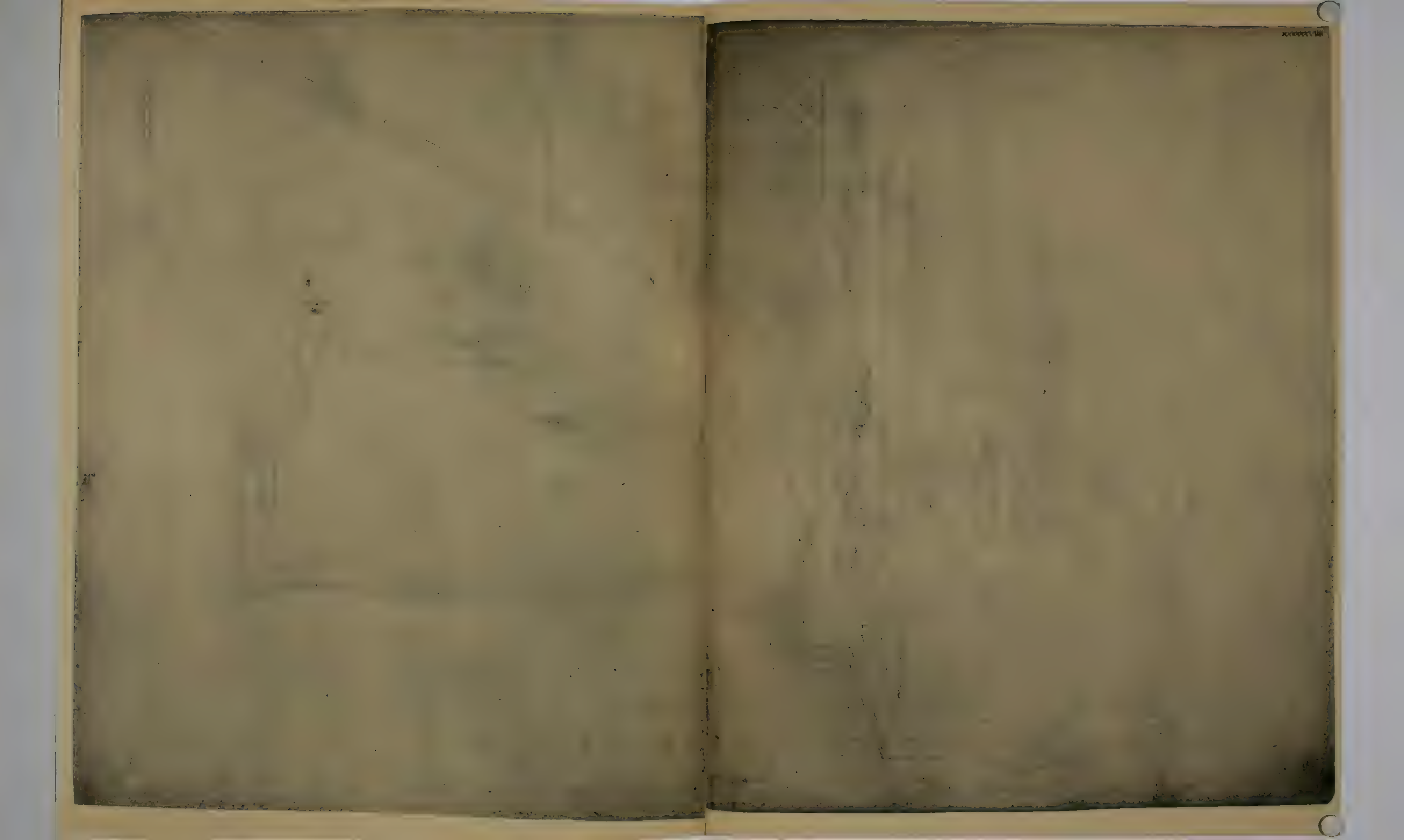
LXXXIII

DARBRINGUNG IM TEMPEL

Simeon mit dem kleinen Christus im Mittelpunkt der Komposition. Als Schauplatz der Handlung ist die Apsis einer Kirche gedacht, deren Stil mehr an Byzanz als an die Früh-Renaissance erinnert. Das fehlende Langschiff ersetzt ein terrassenartiger Vorbau mit Baluster und Treppe. Die Hauptgruppe mit den sie unmittelbar umgebenden Nebenfiguren ist in ein Sechseck komponiert.

Fol. 69a. *Ueberzeichnet.*
Pariser Skizzenb. 10a. *Die Figuren in einem Zentralbau; mit Landschaft.*

Ridolfi, op. cit. p. 35.
Gaye, op. cit. p. 101.
L. Venturi, p. 143.
Ricci, p. 10, Taf. 68b.



LXXXIV

ARCHITEKTUR

LXXXV

JESUS BEI DEN SCHRIFTKENNERN

LXXXIV

ARCHITEKTUR.

Palasthof. Die Freitreppe teils von Pfeilern, teils von Säulen getragen; sie führt zu einer Loggia. Links ein Brunnen.

Fol. 69b. *Ueberzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 143.
Ricci, p 10, Taf. 69a.

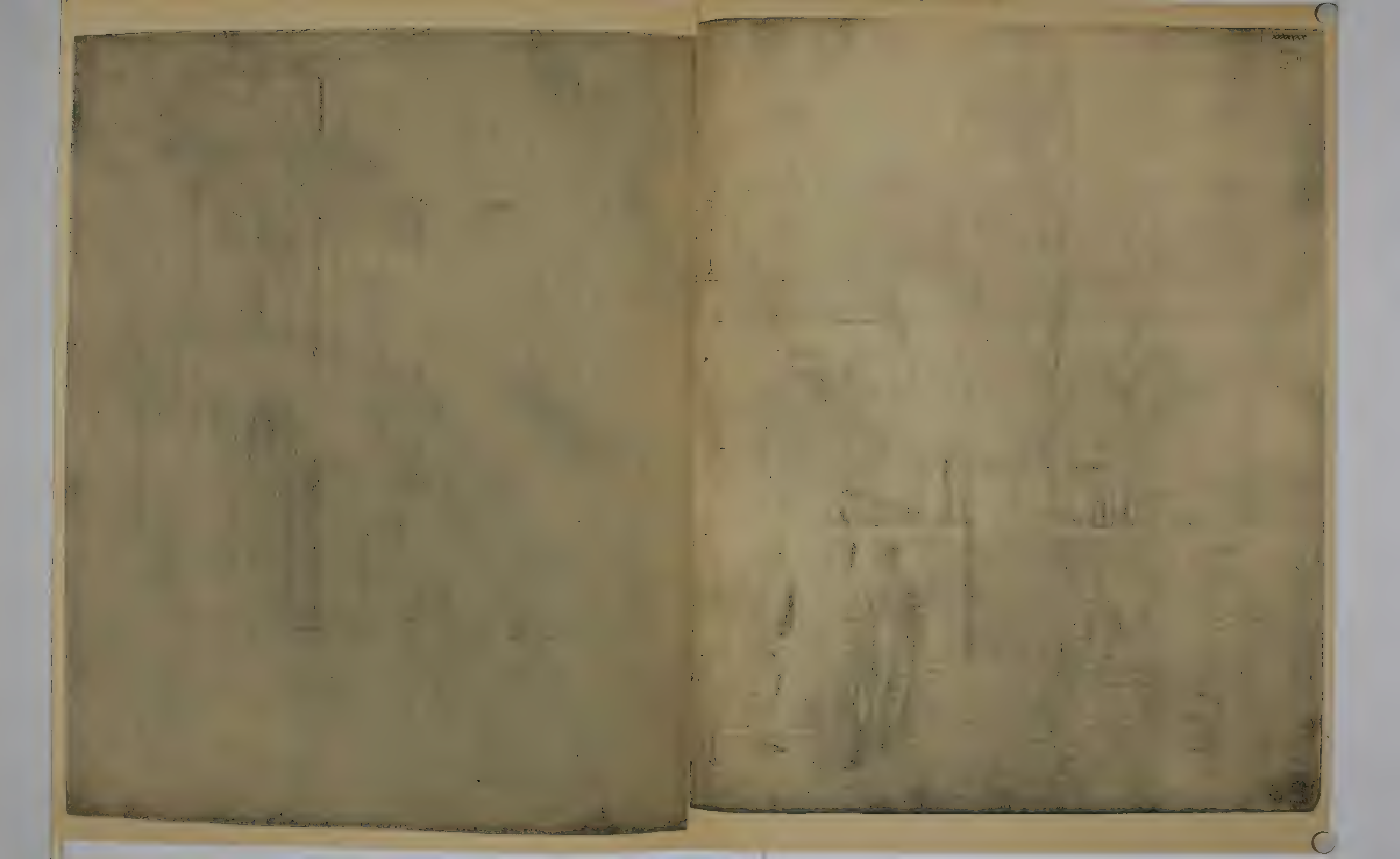
LXXXV

JESUS BEI DEN SCHRIFTKENNERN

Wie bei Fol. 69a wiederholt sich das Bestreben, die Komposition, soweit es sich um die wichtigsten figürlichen Elemente handelt, nach einem geometrischen Schema zu gestalten. Die Verteilung der Figuren ist hier von dem quadratischen Grundriss der Loggia abhängig. Jesus in der Mitte, zwischen den disputierenden Doktoren; an der Treppe Joseph und Maria in staunender Haltung, unschlüssig, ob sie die Halle betreten sollen. Die schweren Folianten werden eilig von Scholaren und Dienern herbeigeschleppt. Der halbrunde, kuppelförmig überdachte Balkon der Lesekanzel von S. Marco nicht unähnlich.

Fol. 70a. *Ueberzeichnet.*

Ridolfi, op. cit. p. 36.
Gaye, op. cit. p. 102.
L. Venturi, p. 143.
Ricci, p. 11, Taf. 69b.



LXXXVI

ARCHITEKTUR

LXXXVII

GEISSELUNG (II)

LXXXVI

ARCHITEKTUR.

Palasthof mit Freitreppe und Brunnen. Rechts, über dem Portal, ein reich ornamentiertes Fenster mit gotischen Ranken und Fialen und ein tabernakelartiger Erker; diese Motive vermutlich durch die *Porta della carta* inspiriert, deren Vollendung in das Jahr 1443 fällt; vgl. dazu Pariser Skizzenbuch, Fol 42a. Profil und Grundriss der Treppe, die Art, wie sie sich in das architektonische Gesamtbild eingliedert, erinnert auffallend an Sansovinos *Scala dei Giganti* (1498).

Fol. 70b. *Ueberzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 143.
Ricci, p. 11, Taf. 70a.

LXXXVII

GEISSELUNG (II)

Die Hauptgruppe in frontaler Anordnung, wie auf Fol. 37b, aber weit zurück, in den Mittelgrund gestellt. Horizont und Blickrichtung des Betrachters durch die vier zuschauenden Judäer im Vordergrunde angedeutet. Die Bogenreihen scheinen sich wie parallele Spiegelbilder ins Unendliche zu wiederholen. Am oberen Bildrand ein gotisch empfundenes Ornament, als Füllung eines Frieses gedacht. Das Masswerk am mittleren Bogen wohl eine Ergänzung aus späterer Zeit.

Fol. 71a. *Ueberzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 95.
L. Venturi, p. 143.
Ricci, p. 11, Taf. 70b.



LXXXVIII

DER HEILIGE EUSTACHIUS

LXXXVIII

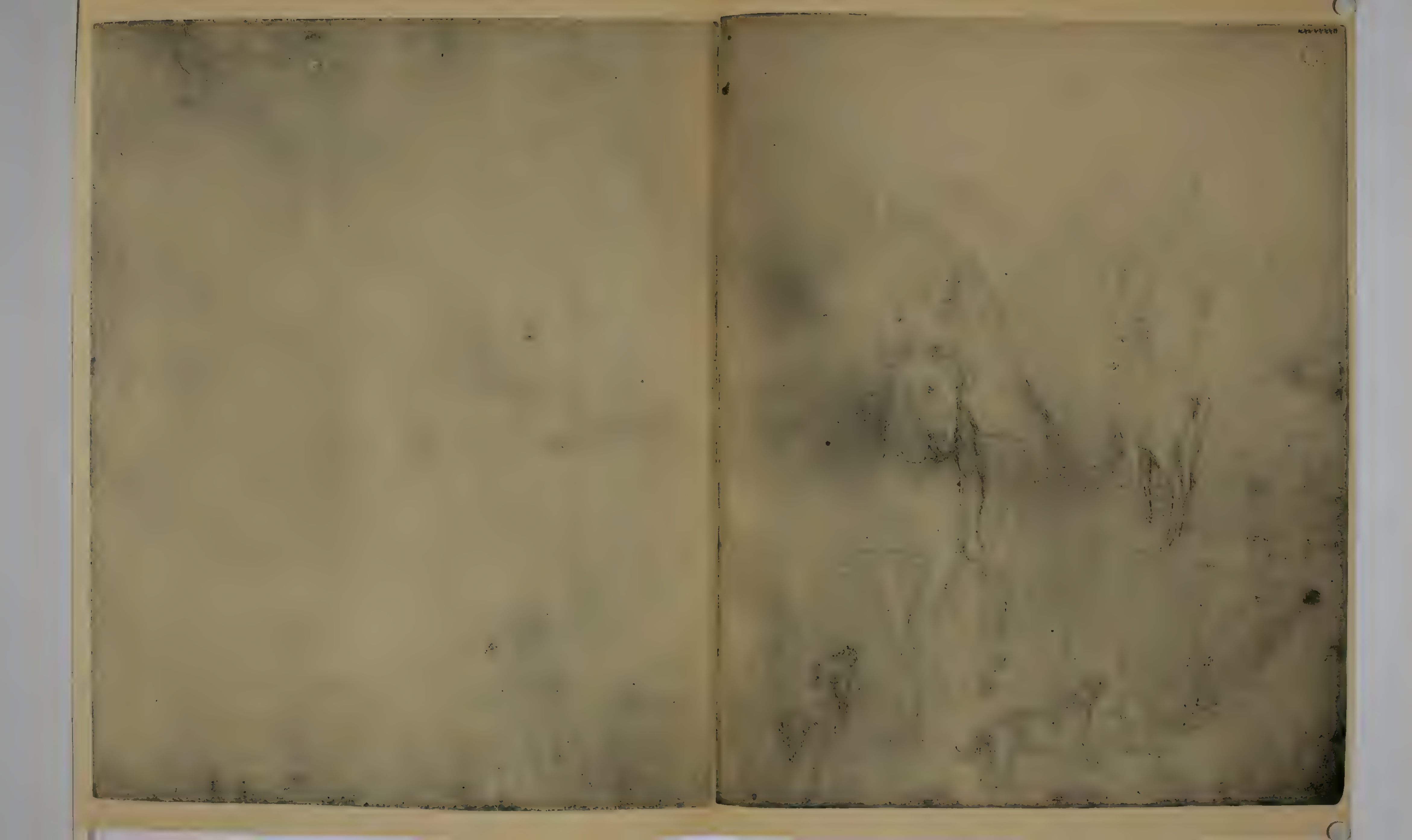
DER HEILIGE EUSTACHIUS (II)

Beide Figuren in voller Verkürzung, der Jäger frontal, der Hirsch von hinten gesehen. Es scheint hier die Schlussituation gegeben zu sein : wie der Heilige, nach getanem Gelübde, sich zur Heimkehr anschickt. Der unbeweglich dastehende Hirsch wird von den Hunden wütend angebellt.

Mit Taf. XXX zu vergleichen.

F.F. 71b u. 72a. *Ueberzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 94.
L. Venturi, p. 143.
Ricci, p. 11, Taf. 71b u. 72a.



LXXXIX

ARCHITEKTUR

XC

HOCHZEIT VON KANA

LXXXIX

ARCHITEKTUR

Venezianischer Palast. Das Gebäude zur Linken scheint wirtschaftlichen Zwecken zu dienen; durch die quadratische Fensteröffnung blickt man in die Küche. Vielleicht als Ergänzung zu Fol. 73a gedacht.

Fol. 72b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 143.
Ricci, p. 11, Taf. 72b.

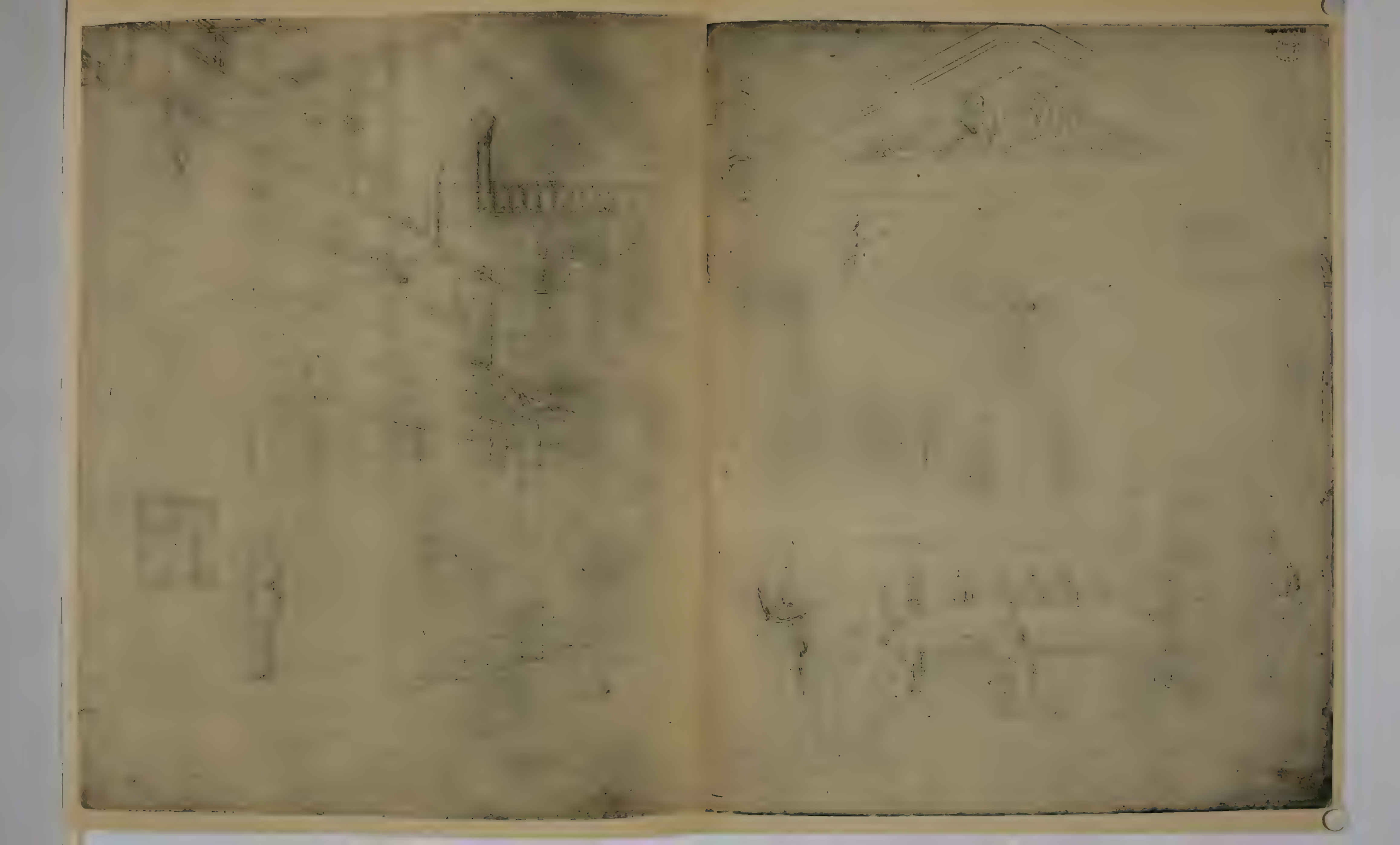
XC

HOCHZEIT VON KANA

Wohl eine der ältesten auf uns gelangten venezianischen Interpretationen dieses Gegenstandes. Die Tafelnden sind so verteilt, dass Christus und Maria am Kopfende des Tisches, der Tür gegenüber sitzen, während die übrigen Gäste die Langseite einnehmen. Der Meister arbeitet mit ganz bescheidenen Mitteln: sieben sitzende, eine knieende und vier stehende Figuren; die Skizze enthält jedoch, mit den prächtigen, figurenreichen Kompositionen des Seicento verglichen, schon die wichtigsten Elemente in bewusster Gegenüberstellung. Das Refektorium mit gotischer Wölbung und Biforafenstern. Die antikisierende Aussenfaçade wirkt als Bildrahmen.

Fol. 73a. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 143.
Ricci, p. 11, Taf. 73a.



XCI

GEISSELUNG CHRISTI (III)

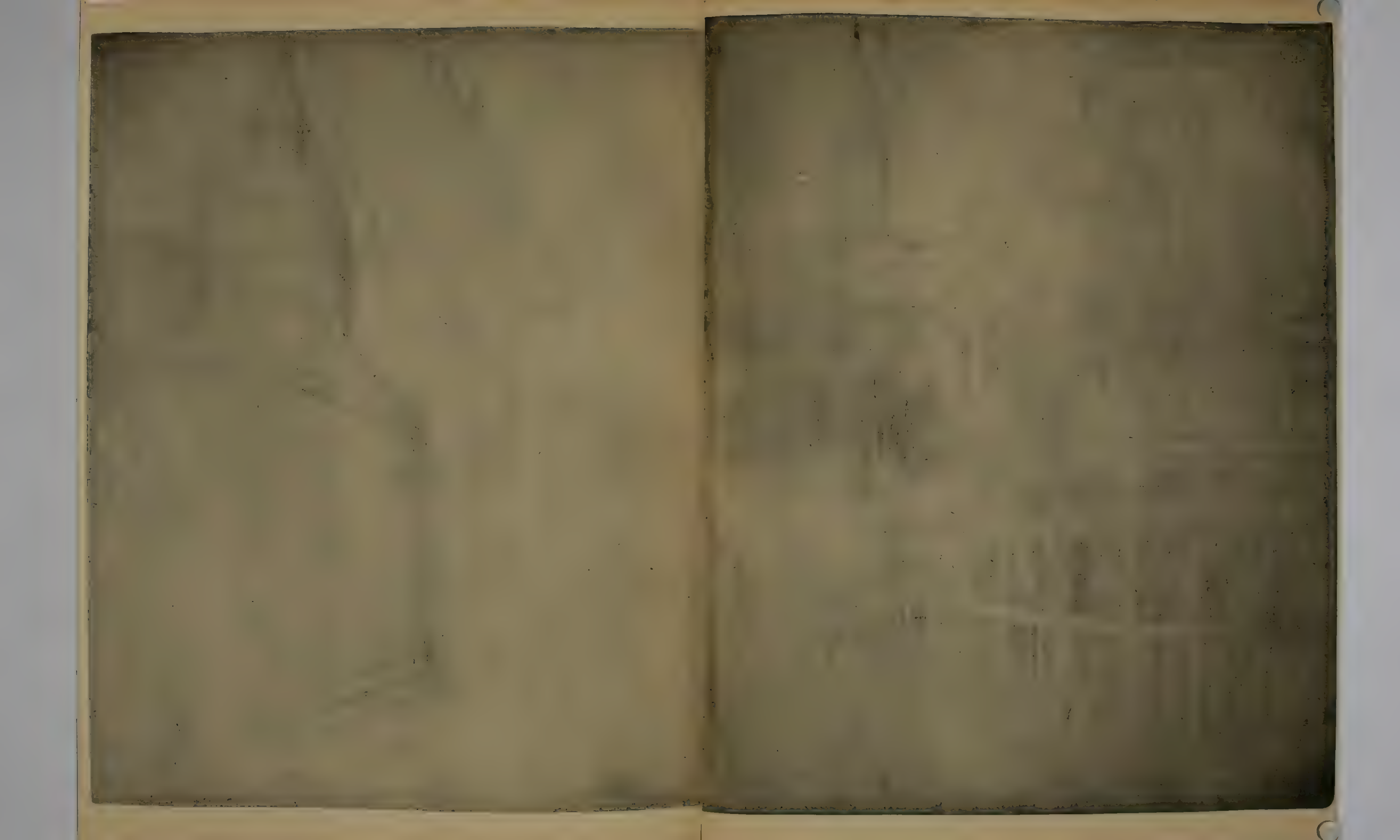
XCI

GEISSELUNG CHRISTI (III)

Die Szene ist in eine Säulenloggia verlegt, die das unterste Geschoss eines dem Dogenpalaste nicht unähnlichen Gebäudes bildet. Auch hier werden die figürlichen Elemente, der Architektur gegenüber, auffallend vernachlässigt; als Grundschema der Komposition ist ein liegendes (perspektivisch gesehenes) Rechteck angenommen. Links ein Zentralbau auf polygonalem Grundriss, mit hoher, kuppelförmiger Bedachung, wie sie ähnlich auch am Turme erscheint, der die Palastfaçade im Hintergrunde überragt; die äusserst komplizierte Bildung des Daches ist vielleicht das Ergebnis theoretischer Studien im Geiste Albertis, — vgl. dessen Beschreibung der *turris decentissima.*

F.F. 73b u. 74a. *Ueberzeichnet.*

Charles Ephrussi, *Les Dessins de la collection His de la Salle,* Gaz. des Beaux-Arts, 1882, p. 234.
Gaye, op. cit. p. 95.
L. Venturi, p. 143.
Ricci, p. 11, Taf. 70b u. 71a.



XCII

GASTMAHL DES HERODES

XCII

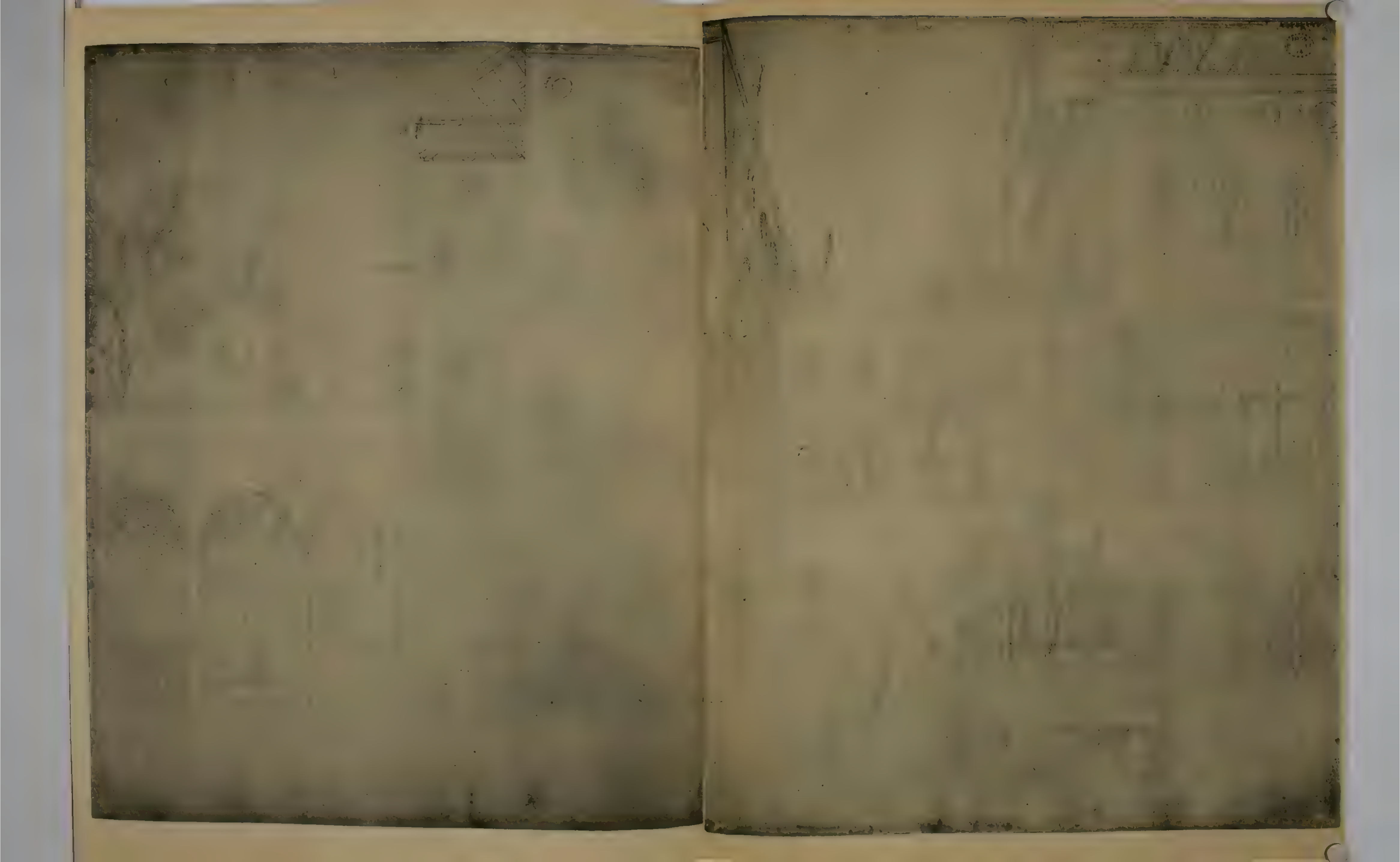
GASTMAHL DES HERODES.

Wie in der Pariser Skizze zieht der Künstler die drei wichtigsten Momente der Erzählung in ein Bild zusammen. Die Figuren äusserst klein im Raume gegeben, jedoch so angeordnet, dass der zeitliche Zusammenhang zwischen den einzelnen Gruppen klar zu Tage tritt. Johannes ist aus seinem Gefängnis herausgetreten und kniet betend, gebeugten Hauptes nieder, den Todeshieb erwartend. Feierlichen Schrittes, von den Palastdamen begleitet, begibt sich dann Salome zu dem König; in einer gewölbten Laube, die sich über dem Kerker befindet, spielt sich die dritte und letzte Szene ab, die Ueberreichung der Schüssel. Eine Prachttreppe von ähnlichen Formen und ähnlichem Grundriss besitzt der *Palazzo Contarini della Porta di Ferro* zu Venedig (Matteo Roverti). Links schiebt sich die Architektur bis dicht an den Vordergrund vor. Die Bogenloggia von besonders schönen Proportionen; über der Gartenmauer entblätterte Baumwipfel. Für die Genienköpfe mit der gotisierenden, aus Vierpass und Raute zusammengesetzten Umrahmung vgl. Fol. 5b.

Pariser Skizzenb. 15b u. 16a. *Die Figuren in der Zeittracht. Das Schmuckwerk an den Gebäuden reicher, mit gotischen Formen; der Hofraum durch Tiere: Hunde, Affen, Pferde, und Gesinde belebt.*

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 143.
Ricci, p. 11, Taf. 74b u. 75a.

92b



XCIII

ARCHITEKTUR

XCIV

VERKÜNDIGUNG (II)

XCIII

ARCHITEKTUR

Zentralbau, mit dem Rundtempel, Fol. 48a des Pariser Skizzenbuches, zu vergleichen. Rundbogen und Pfeiler bilden das unterste Stockwerk; ein Holzgerüst umgürtet das Ganze.

Fol. 75b. *Ueberzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11. Taf. 75b.

XCIV

VERKÜNDIGUNG (II)

Die Figuren grösser als auf den anderen Verkündigungsskizzen des Meisters, vgl. Fol. 13a und Par. Skizzenb. Fol. 29b. Maria und der Engel hier als knieende Profilgestalten gegeben, wie auf dem Altarbild zu Brescia, wo auch die Säulenloggia, in einen zweibogigen, gotischen Bildrahmen umgestaltet, wiederkehrt. Links die symbolischen Pfauen neben einer Brunnenmündung.

Fol. 76a. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11, Taf. 76a.



XCV

KREUZIGUNG (I)

XCV

KREUZIGUNG (I)

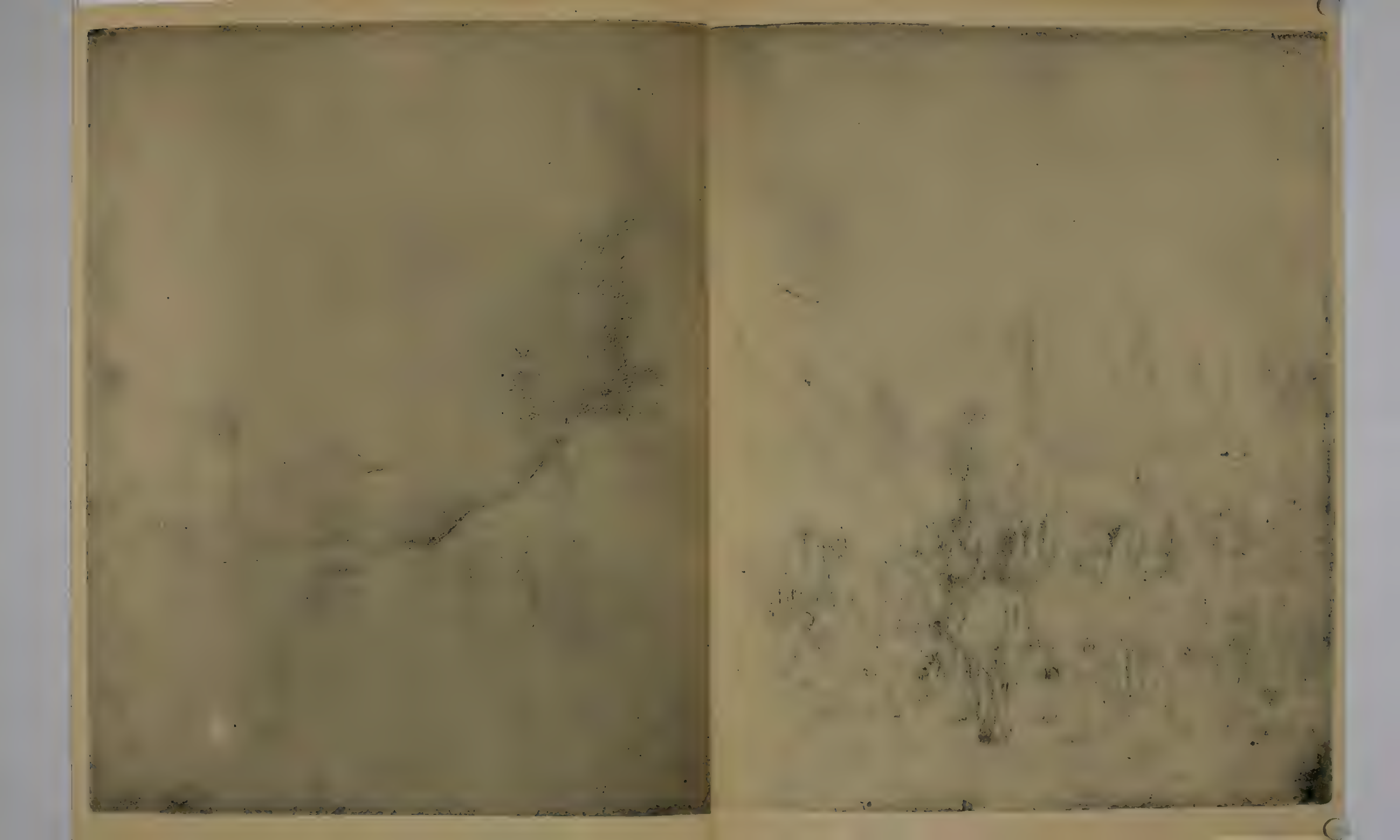
Die Komposition wiederholt in allgemeinen Zügen das grosse Kreuzigungsbild Jacopos im Dome zu Verona (1759 zerstört), wie aus dem Stiche Cagliaris und einer Kopie des 16. Jahrhundert (früher in der Casa Albrizzi, Venedig) geschlossen werden kann ; nur dass hier versucht wird, das Ganze in Seitenansicht zu bringen, was wichtige Verschiebungen zur Folge hat. Den Vordergrund nimmt jetzt ein Trupp Berittener ein, so dass der Beschauer nicht gewahr wird, was unmittelbar vor den drei Kreuzen vor sich geht. Die Gruppe mit der bewusstlos zusammensinkenden Maria erscheint zweimal : erst links am Bildrande, dann zwischen den Figuren des Mittelgrundes. Den Abschluss nach der Tiefe zu bilden wieder Reiter. Die beiden Schächer sind mit Stricken an das Marterholz gebunden ; die Arme hinter dem Rücken gefesselt ; die Körperlast ruht auf den Achseln. Das Stadtbild ist in derselben Perspektive wie die Kreuze gegeben.

F.F. 76b u. 77a. *Ueberzeichnet.*

Pariser Skizzenb. 18a. *Die Kreuze frontal gestellt.*

37a. *Die Schächer fehlen; rechts, neben einem offenen Grabe, Judas.*

Crowe und Cavalcaselle. *Geschichte der Ital. Malerei*, V. pp. 110 und 104.
Gaye, op. cit. p. 90.
L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11, Taf. 76b u. 77a.



XCVI

KOSTÜMFIGUREN

Die Tracht der hier dargestellten jungen Kavaliere ist die der Zeit : kurzer Rock mit abstehenden, geraden Falten, Strumpfhose, dazu bei einigen der ärmellose *Mantellino* und die runde Tuchkappe. Dass der Meister hier versucht hat, eine Gruppe vornehmer Paduaner Studenten nach dem Leben zu zeichnen, scheint nicht ausgeschlossen. Am Bildrand zur Linken, nur bis zur Hälfte sichtbar, zwei ältere Gelehrte in geistlicher Kleidung; in ernstes Nachdenken versunken, scheinen sie nichts von der lebhaften Unterhaltung der Jünglinge zu bemerken ; der eine hält ein geschlossenes Buch vor die Brust.

Fol. 77b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11, Taf. 77b.

XCVII

KREUZIGUNG (II)

In neuer, « geometrischer » Anordnung. Die Hauptgruppe, Maria mit den ihr beistehenden Frauen, nimmt jetzt den vorderen Plan ein, während die übrigen Figuren, Apostel, Judäer, Soldaten, ohne irgendwelche Differenzierung in Bezug auf die Aktion, zu einem geschlossenen, ungeteilten Halbrund vereint sind ; einen zweiten Halbkreis bilden die Reiter. Die Kreuze, namentlich das

des Erlösers, von ungewöhnlicher Höhe; sie sind nicht in einer Reihe, sondern im Dreieck aufgepflanzt. Die Schächer sind hier in derselben Lage wie der Heiland gegeben, die Arme wagrecht an das Holz genagelt; Jesinas hat das Gesicht nach oben gewendet.

Fol. 78a. *Ueberzeichnet.*

Crowe und Cavalcaselle, *Geschichte der Ital. Malerei,* V, p. 110.
Gaye, op. cit. p. 90.
L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11. Taf. 78a.



IIC

ANBETUNG DER KÖNIGE (III)

IIC

ANBETUNG DER KÖNIGE (III)

Die Szene spielt sich in unmittelbarer Nähe des Betrachters ab; die menschliche Figur erscheint hier nicht wie in den vorhergehenden Skizzen als etwas Nebensächliches, als Ergänzung der Landschaft oder eines reichgegliederten architektonischen Dekors, sondern in der ihr zukommenden Bedeutung als Hauptelement des Bildes. Die sorgfältig durchgearbeitete, bis auf die geringsten Einzelheiten genau abgewogene Komposition lässt vermuten, dass es sich hier um einen zur völligen Reife gelangten künstlerischen Gedanken handelte, dessen endgiltige Verwirklichung in einem Gemälde grösseren Formates unmittelbar bevorstand. In dieser Beziehung kann die Zeichnung mit jenem Blatte der Sammlung His de la Salle verglichen werden, das die Legende von den drei Toten und den drei Lebendigen behandelt. Vor einem turmartigen Gebäude, unter einem Holzdächlein, sitzt in reichgefalteter Gewandung Maria; ihr Blick hängt liebevoll an dem kleinen Christus, der sich in lebhafter, spielender Bewegung den Magiern zuwendet; mit den Fingerspitzen der rechten Hand berührt sie leise dessen Schultern, wie wenn es gälte, das Kind auf die Bedeutung des Vorganges aufmerksam zu machen und es zu einer ernsten Haltung zu ermahnen. Voll Ehrfurcht neigt sich Joseph über die Schulter der Jungfrau, auf den ältesten der Könige blickend, der knieend, den Goldpokal in den Händen, die Ansprache hält. Die begleitenden Ritter und der Dienertross füllen den Hintergrund aus; alle sind der Hauptgruppe zugewendet und so gleichsam in die Handlung einbegriffen; an der Verehrung des Kindes nehmen auch Kuh und Esel teil.... Die Figur rechts am Rande der Skizze erinnert daran, dass der Ankunft der Magier-Könige die Anbetung der Hirten vorangegangen. Auf der linken Bildseite ist alles verblichen, bis auf einen Bretterzaun im Vordergrunde und die Hälse einiger Kamele.

Zu vergleichen mit Taf. LXX.

F.F. 78b u. 79a. *Ueberzeichnet, besonders in den Gewandpartieen.*

Gaye, op. cit. p. 93.
L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11. Taf. 78b u. 79a.



IC

DENKMAL (III)

Die Reiterfigur ähnlich wie auf Fol. 27 b (zweiter Entwurf); dagegen baut sich jetzt der Sockel, unter Beibehaltung des rechteckigen Grundrisses, aus drei Stücken auf. Für den mittleren Untersatz wird das auf Fol. 28 a (Taf. XXXII) studierte Motiv, freiplastische, von Nischen umrahmte Figuren, verwendet, während der Estensische Adler als Reliefbild in einem Rundmedaillon erscheint. Die geflügelten Putten oder Genien an den vier Ecken des Monumentes (nur zwei im Bilde sichtbar) lassen Beziehungen vermuten zu dem Denkmal Borsos, das 1451 in Auftrag gegeben, um das Jahr 1456 von Niccolo Baroncelli vollendet wurde, vgl. Gruyer, *L'Art Ferrarais,* I, p. 513. Seltsam wirkt die Vase im Vordergrund; wollte der Meister damit andeuten, dass es sich hier nicht um ein wirkliches, vollendetes Denkmal handelt, sondern um ein Modell?

Fol. 79b. *Ueberzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 102.
L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11, Taf. 79b.

C

PREDIGT DES JOHANNES (I)

Im Typus des Asketen durch Florentiner Skulpturen beeinflusst. Der Täufer spricht zu den Judäern, die ihm in die Felsenwüste gefolgt sind; er steht auf einem eigentümlich geformten Postament, dessen Höhe genau der

Scheitellinie der zuhörenden Männer entspricht. Das mathematische Schema der Komposition (zwei konzentrische Kreise) geht vermutlich auf Fol. 78a (Kreuzigung) zurück.

Fol. 80a.

Ueberzeichnet, der Puttenkopf am Postament wohl erst nachträglich hinzugefügt.

Gaye, op. cit. p. 102.
L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11, Taf. 80a.



CI

PREDIGT DES HEIL. BERNARDIN (I)

Eine zweite Skizze, Fol. 82b, zeigt den predigenden Mönch *en face*, die linke Hand auf eine Scheibe stützend, auf der das Trigramm Christi deutlich zu erkennen ist : so wird wohl auch hier der Dargestellte kein anderer als der heil. Bernardin von Siena sein, dessen letztes Auftreten in Norditalien in die Mitte der vierziger Jahre fällt. Dass der Meister wenigstens einer der berühmten Busspredigten, sei es in Venedig, sei es in Padua, beigewohnt und tiefe Eindrücke davon in sein Gemüt aufgenommen hat, darf wohl vermutet werden. Vielleicht auch hatte Jacopo, dessen Kunst oft nahe Beziehungen zu dem Franziskanertum bekundet, Darstellungen in der Art jenes Gemäldes (von Sano da Pietro) gesehen, das sich jetzt im Dome zu Siena befindet. Der Profilkopf des Redners kann kaum als Bildnis gelten, wie auch in der Assistenz keine Porträtfiguren vorzukommen scheinen. Die der Predigt beiwohnenden Männer und Frauen gehören den vornehmen Ständen an ; die tragbare, aus Holzbrettern gezimmerte Kanzel scheint in einem Palasthof, vor einer Gartenmauer aufgestellt zu sein. Das kleine Mädchen auf der Treppe verrät, dass der Meister, während er an der Architektur des Hintergrundes arbeitete, an einen Tempelgang Mariä dachte. Eine « Predigt des heiligen Vinzenz », mit ähnlicher Anordnung der Figuren, befindet sich in St. Pietro Martire zu Neapel (um 1450, wahrscheinlich von Simon Marmion gemalt.) Die « Dominikanerpredigt » in der Galerie zu Oxford gilt jetzt allgemein für ein unter dem Einfluss des Meisters entstandenes lombardisches Gemälde.

Fol. 80b. *Ueberzeichnet.*

Crowe und Cavalcaselle, *Geschichte der Ital. Malerei*, V, p. 112.
L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11, Taf. 80b.

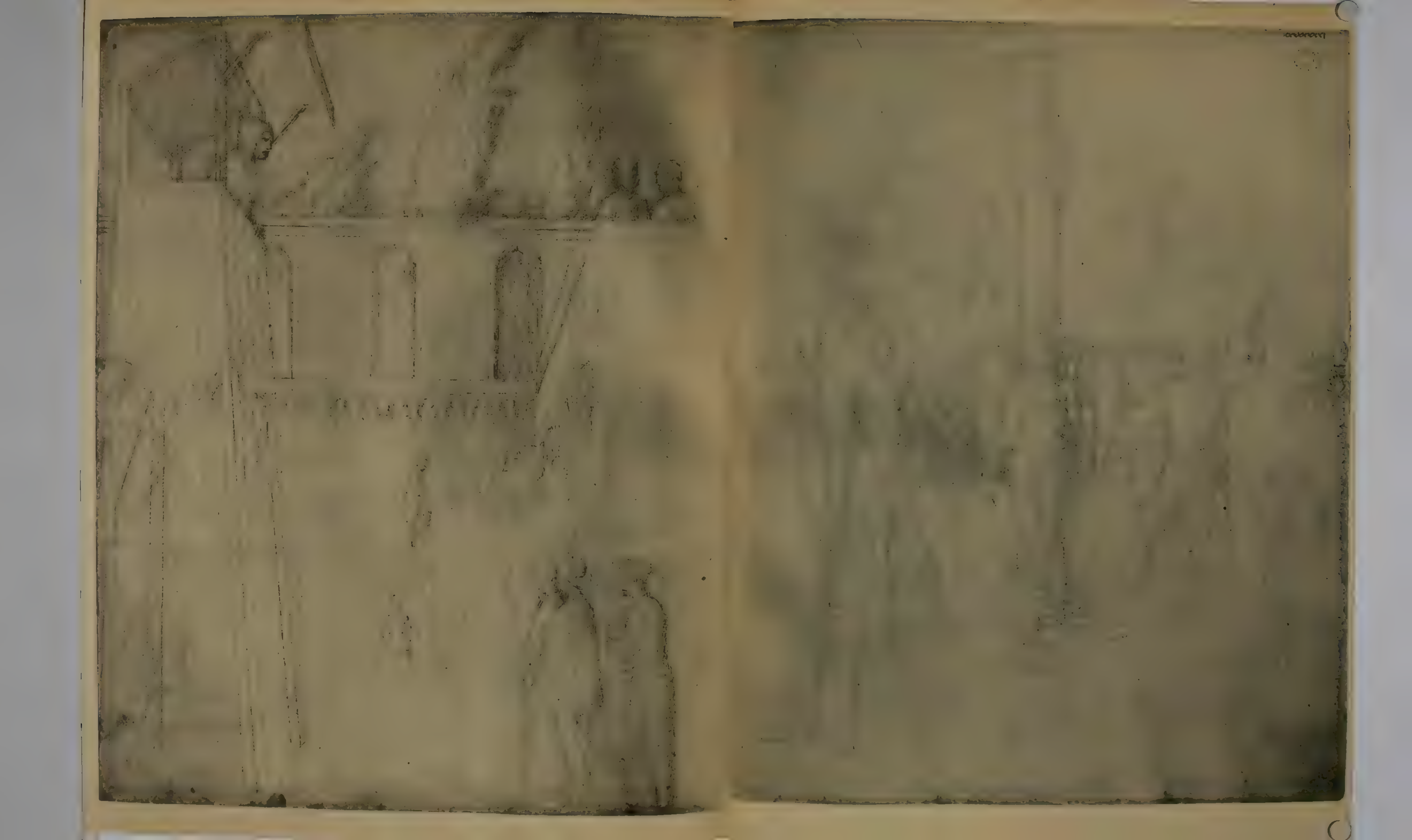
CII

GEISSELUNG CHRISTI (III)

Die Hauptgruppe im symmetrischen, frontalen Aufbau; die Christusfigur in der Mitte, vor einer kannelierten, schmuckreichen Säule; das Ganze gleichsam in einen Torbogen gerahmt, der sich auf eine breite, mit Bäumen bepflanzte Strasse öffnet, von wo aus das Volk, dichtgedrängt, der Szene beiwohnt. Rechts und links, am Bildrande, in halber Rückansicht, zuschauende Judäer, alle in orientalischer Gewandung; einer führt ein Kind an der Hand. In der Bogenleibung das als Relief gedachte Brustbild eines Caesaren. Mit Fol. 33 a verglichen, scheinen die Formen auffallend gering und weniger sicher in den Proportionen.

Fol. 81a. *Ueberzeichnet.*

Crowe und Cavalcaselle, op. cit. p. 104.
Gaye, op. cit. p. 95.
Ephrussi, op. cit. p. 234.
L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11, Taf. 81a.



CIII

POSTAMENT MIT LEUCHTER

Die Beschäftigung mit den Denkmalsentwürfen scheint zu der Studie angeregt zu haben. Es wäre jedoch kaum gerechtfertigt, sie jener Skizzenfolge anzureihen, es sei denn, dass man annimmt, der Meister habe sich versucht gefühlt, einem plötzlichen Einfall folgend, dem Monument die Form eines antiken Opferaltars zu geben. Der Leuchter, die flankierenden Kentauren, das Kranzgewinde und die Mythologie am Sockel (Theseus und Eurytion ?) haben vielleicht in ihrem Zusammenhang eine allegorische Bedeutung. Bei den Kentauren fällt die schwächliche Gestaltung des Pferdekörpers auf, die Befangenheit verratend, die der Künstler bei der Wiedergabe dieser phantastischen, fremden, damals noch selten dargestellten Mischwesen zu überwinden hatte.

Fol. 81b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11, Taf. 81b.

CIV

DENKMAL (IV)

Ein Motiv des allerersten Entwurfes (Fol. 3b) kehrt hier in monumentaler Umgestaltung wieder: der Feldherr auf galoppierendem Ross, dort als Flachbild gegeben, erhebt sich jetzt als rundplastische Figur, von allen Seiten sichtbar, über dem Postament. Dieses letztere erinnert in der Form an einen Sarkophag, wie überhaupt der ganze Aufbau unverkennbar durch die Skizze Fol. 4a beeinflusst worden ist, welche trotz ihres erzählend-sinnbildlichen Charakters als Studie zu

einem Denkmal gelten kann. Der Reiter trägt die römische Lorica; die vorgestreckte rechte Hand hält wohl ein Schwert oder den Kommandostab; sie wird durch das Pferd bis an die Schulter verdeckt. Zwei Löwenfelle ersetzen Sattel und Gelieger; die zusammengebundenen Köpfe und Pranken bilden gleichsam den Brustschutz; ein Löwenschweif hängt hinten an der Kruppe des Pferdes herab. Die tragenden Teile des Denkmals sind im Vergleich zu dem Standbild ungemein breitflächig angelegt; bei Fol. 4a ist das Verhältnis umgekehrt. Der Meister scheint hier unwillkürlich darauf bedacht gewesen zu sein, Platz für die Bewegungen eines lebenden Pferdes zu schaffen. Es lässt sich nicht feststellen, ob die Skizzen Jacopos jemals für monumentale Arbeiten des Quattrocento Verwendung gefunden haben; wichtig für die Beurteilung ihres kunstpsychologischen und -geschichtlichen Wertes bleibt die Tatsache, dass für jede der in den Skizzenbüchern vorkommenden Varianten sich Parallelen aus dem Studienmaterial Lionardos finden lassen (Windsor und *Codex Atlanticus)*; vgl. auch die Federzeichnung Pollaiuolos (?) in München mit dem Reiterbildnis des Francesco Sforza. Man ist nicht gezwungen, in dem vorliegenden Fall an eine direkte Entlehnung aus der Antike zu denken: die Reiterfigur kann auch von Studien in der Art von Fol. 7a und 12a hergeleitet werden, wo der heil. Georg auf bäumendem Ross, in antikisierender Rüstung erscheint.

Fol. 82a. *Ueberzeichnet, z. Teil mit der Feder. Der Putto über dem Haarschopf des Pferdes entspricht wohl nicht dem ursprünglichen Zustand der Skizze.*

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi. p. 144.
Ricci, p. 11. *Monumento equestre di guerriero che alza con le destra una testa recisa.* Taf. 82a.



CV

PREDIGT DES HEIL. BERNARDIN (II)

CVI

GRABMAL

CV

PREDIGT DES HEIL. BERNARDIN (II)

Das Ganze jetzt in frontaler Anordnung, so dass Redner und Kanzel die Mitte einnehmen. Der Heilige aufwärts blickend, mit erhobener Rechten.

Fol. 82b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11, Taf. 82b.

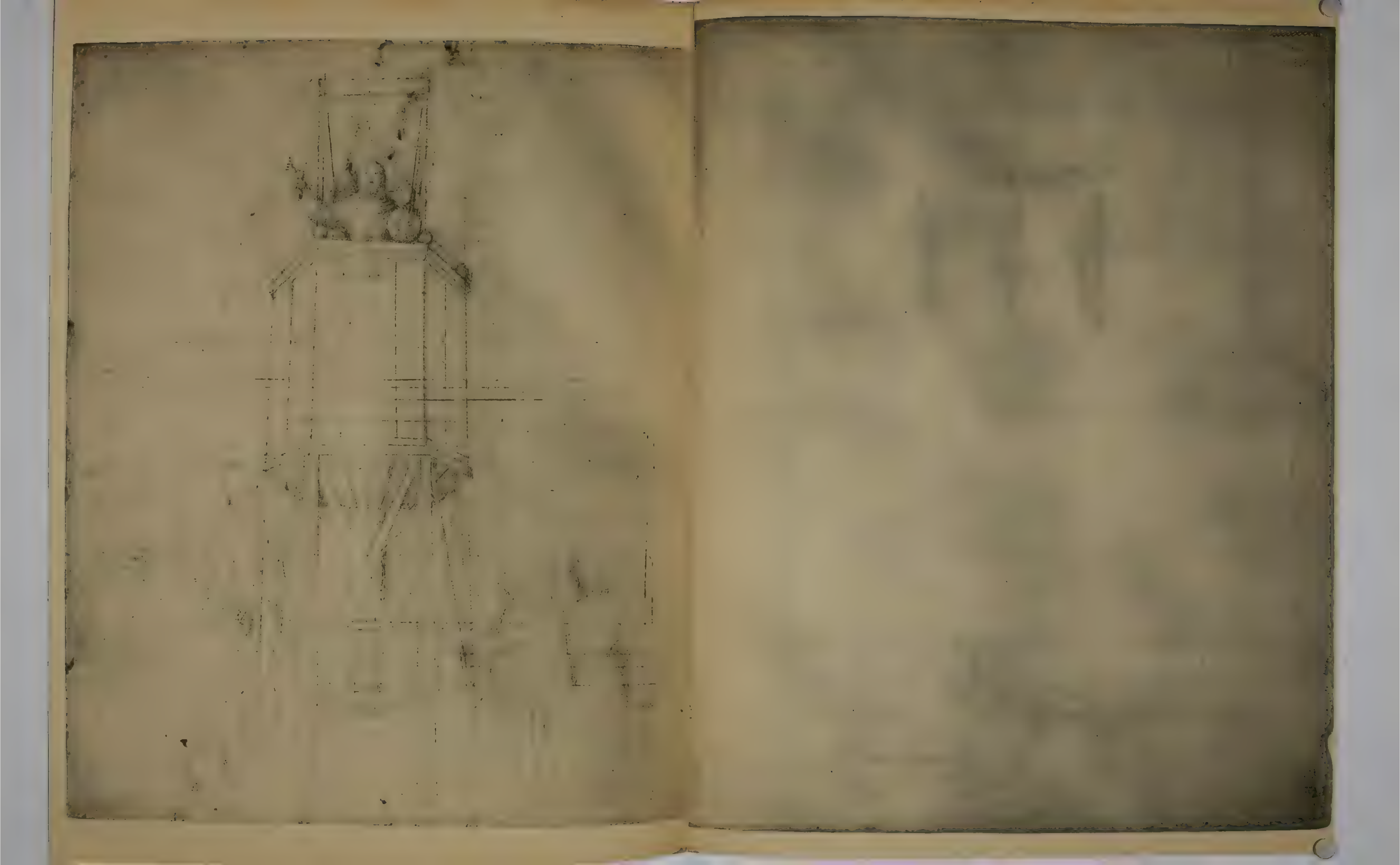
CVI

GRABMAL

Als monumentaler Einbau an einer Kirchenwand angelegt; die Verbindung zwischen der Nische und dem eigentlichen Grabmonument ist unklar. Der Tote scheint nackend zu sein wie auf der Skizze aus der Sammlung His de la Salle im Louvre. Im Vordergrunde ein liegender Löwe, anfänglich vielleicht als plastische Ergänzung des Denkmals gedacht. Der Kruzifixus wahrscheinlich eine spätere Zutat.

Fol. 83a. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11, Taf. 83a.



CVII

SCHMIEDE BEI DER ARBEIT

CVIII

ARCHITEKTUR

CVII

SCHMIEDE BEI DER ARBEIT

Links im Vordergrunde ein Schiffsanker.

Fol. 83b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11, Taf. 83b.

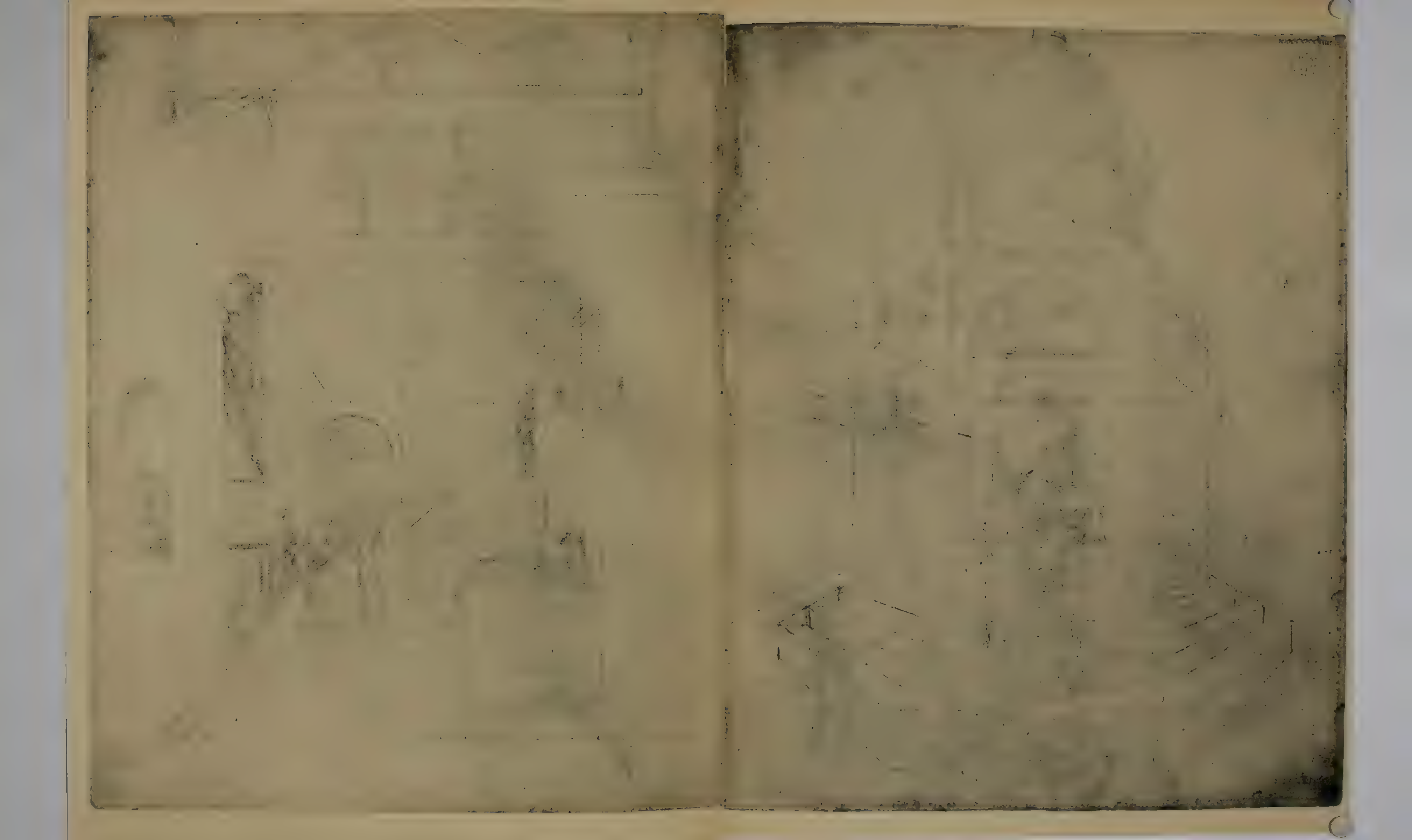
CVIII

ARCHITEKTUR

Tempel auf hexagonalem Grundriss, mit Kuppel und Zeltdach, der Unterbau stufenförmig. Fünf Seiten werden durch die massive Balustrade, die Säulen und Rundbogen gebildet; an die sechste gliedert sich die Apsis an. Ein ähnlicher Bau, zu einem Tabernakel verkleinert, bei Gentile Bellini, « Heilung des Pietro di Lodovico », in der Akademie zu Venedig.

Fol. 84a. *Ueberzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 135.
L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11, Taf. 84a.



CIX

KAVALIER

CX

ARCHITEKTUR

CIX

KAVALIER

In Feldrüstung, unbehelmt. Die Profillinien des Kopfes, der eigentümliche, träumende Ausdruck erinnern an das phantastische Reiterbildnis des Pariser Skizzenbuches, Fol. 47a.

Fol. 84b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11, Taf. 84b.

CX

ARCHITEKTUR

Zu einem « Tempelgang Mariä »; die Hauptfiguren fehlen. Der Bau als dreischiffige Basilika gedacht; der thronartige Sitz des Hohenpriesters nimmt die Mitte der Apsis ein.

Fol. 85a. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11, Taf. 85a.



CXI

KAMPF MIT DRACHEN

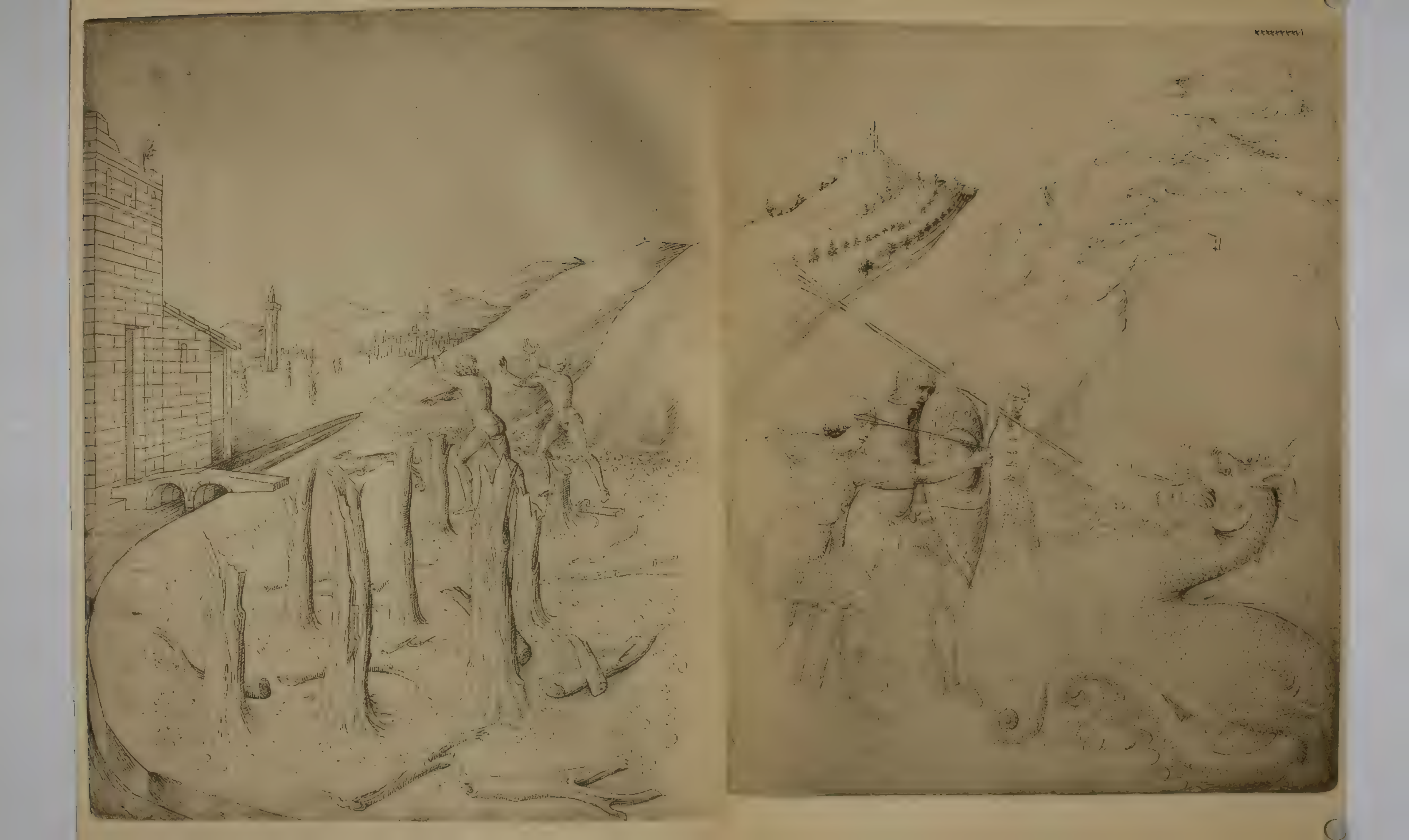
CXI

KAMPF MIT DRACHEN

Mit Fol. 5oa des Pariser Skizzenbuches zu vergleichen. Die kämpfenden Krieger bilden hier eine geschlossene Gruppe, während sie dort, ihre Waffen freier gebrauchend, den Lindwurm von drei Seiten angreifen ; bei der vorliegenden Skizze scheint das Interesse an dem Gegenstand, den rein formalplastischen Problemen gegenüber, zu überwiegen. Die Landschaft passt sich dem Thema an, ähnlich wie bei Fol. 15a. Der Drache ist als flügelloser Molch gestaltet, mit hohem Stachelkamm, Bocksgehörn und Löwenpranken ; die Vermutung, dass der Meister bei seinen Studien chinesische Bilderrollen benutzte, kann kaum bestritten werden. Auch bei Pisanello sind Einflüsse aus dem fernen Orient bemerkbar. Von den drei Kriegern schwingt der mittlere ein Pilum ; der Bogenschütze trägt in der Pariser Skizze einen Turban.

F.F. 85b u. 86a. *Teilweise mit der Feder überzeichnet.*

Reproductions of drawings by old Masters in the British-Museum, Part I, 1888, III-IV.
L. Venturi, p. 144.
Ricci, p. 11, Taf. 85b u. 86a.



CXII

KRUZIFIXUS (II)

CXIII

MADONNA DELLA CINTOLA

CXII

KRUZIFIXUS (II)

Der bekehrte Zenturio mit gefalteten Händen, vor dem Gekreuzigten knieend ; die anderen stehend ; rechts, als Rückenfigur, Longinus.

Fol. 86b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 86b.

CXIII

MADONNA DELLA CINTOLA

In der herkömmlichen Anordnung ; vgl. die Reliefgruppe des Nanni di Banco am Dome zu Florenz (1414). Umgeben von einer Engelsglorie, von dem Himmelsthron herab blickt Maria auf den betenden Apostel; der Gürtel ist eben der geöffneten Hand entglitten. Ein Damhirsch und zwei Rehe beleben die Landschaft.

Fol. 87a. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 87a.



CXIV

DER HEIL. HIERONYMUS (III)

CXV

DIE ZWÖLF APOSTEL (II)

CXIV

DER HEIL. HIERONYMUS (III)

In der heiligen Schrift lesend; zu seinen Füssen der Löwe. Felsenlandschaft mit vorbeiziehender Karawane.

Fol. 87b. *Ueberzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 101.
L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 87b.

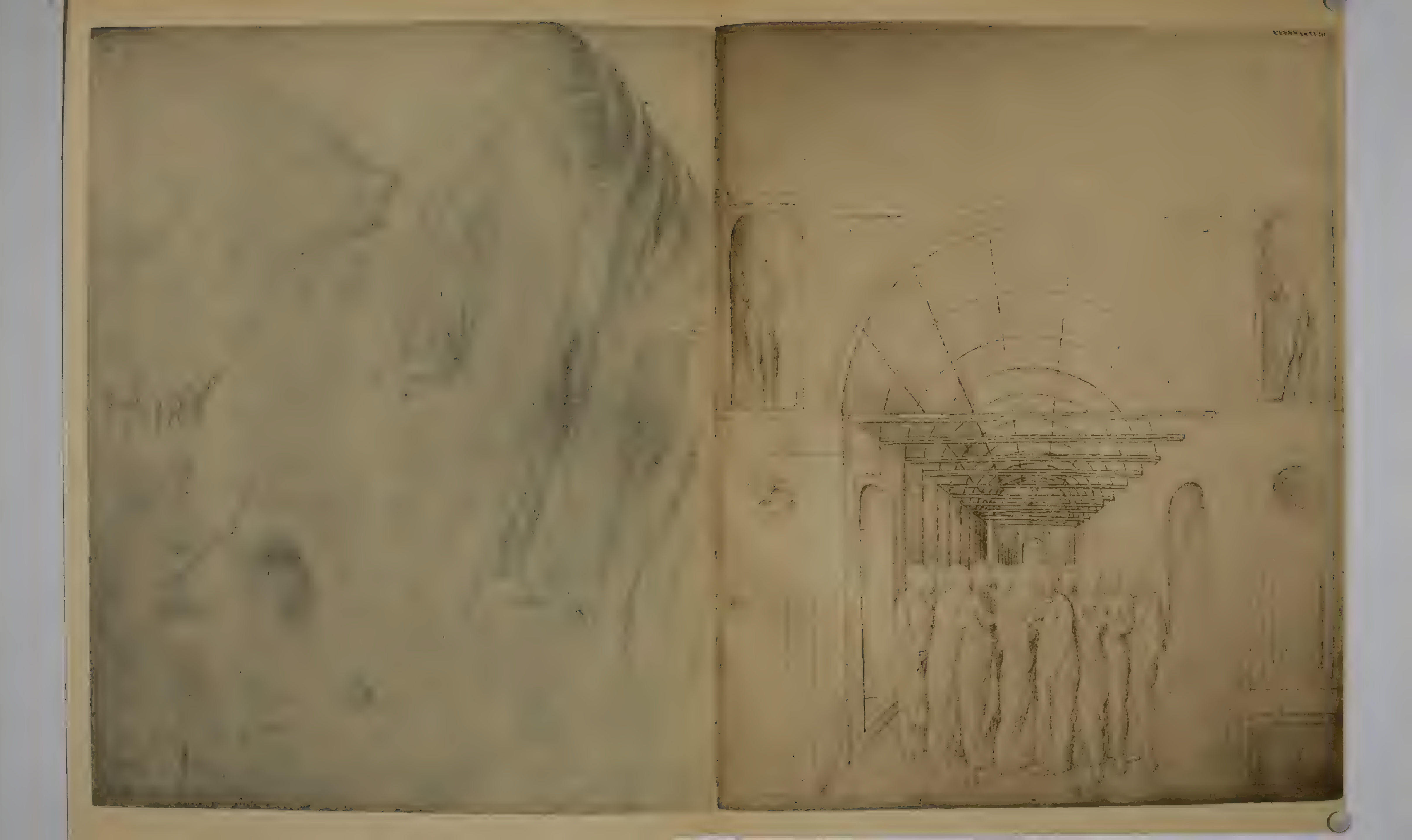
CXV

DIE ZWÖLF APOSTEL (I)

Die Gruppe bildet gleichsam ein dreieckiges Prisma. Offenbar beabsichtigte der Meister, das Studium geometrischer Kompositionsprinzipien (vgl. 80a, 81a, 78a) wieder aufzunehmen und fortzuführen. Die Zugstangen dienen zur Abmessung der Distanz.

Fol. 88a. *Zum Teil mit der Feder übergangen.*

Gaye, op. cit. p. 102.
L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 88a.



CXVI

SCHEUNE

CXVII

ARCHITEKTUR

CXVI

SCHEUNE

Wie auf den Anbetungsbildern, Fol. 60a und 62b.

Fol. 88b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 88b.

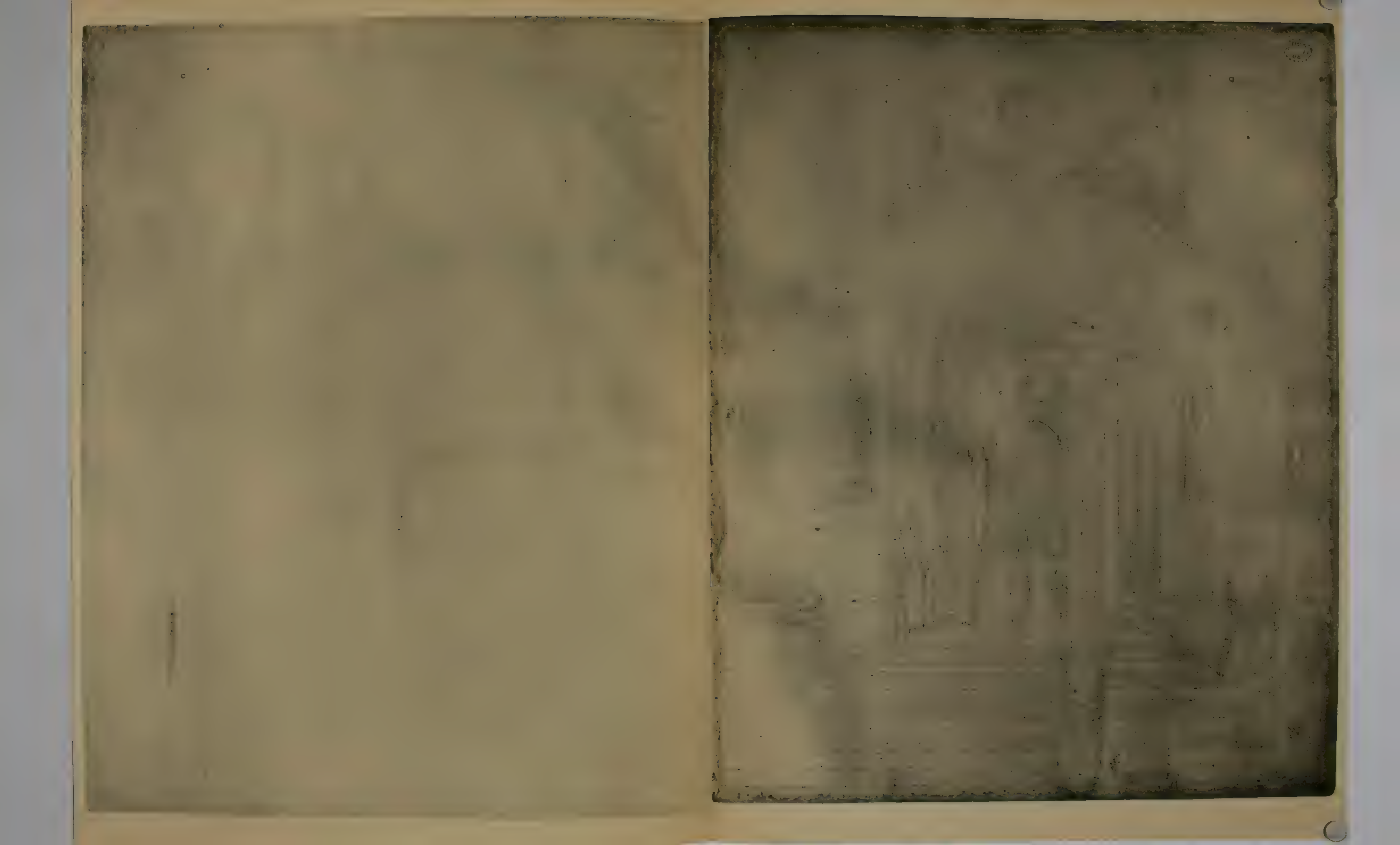
CXVII

ARCHITEKTUR

Mit Fol. 85 zu vergleichen. Auch hier offenbart sich das Bestreben, die architektonischen Tendenzen der Zeit durch Baumotive eigener Erfindung zu fördern.

Fol. 89a. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 89a.



CXVIII

TIERSTUDIEN

CXIX

ARCHITEKTUR

CXVIII

TIERSTUDIEN

Offenbar vor der lebenden Natur, in der Falkenstube gemacht. Bei dem Studium der an das Reck gefesselten Beizvögel verfährt der Meister nach der gewohnten Weise, indem er besonderen Nachdruck auf Beobachtung und Wiedergabe charakteristischer Bewegungsmotive legt. Die Flügelknochen des Jagdfalken, der die Schwingen spannt, sind zu stark eingebogen; offenbar dachte der Meister an Darstellungen des heraldischen Adlers der Este. Im Hintergrund ein Torbogen, zu einem *Serraglio* führend. Rechts unten ein Hund, einen Affen anbellend.

Fol. 89b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 89b.

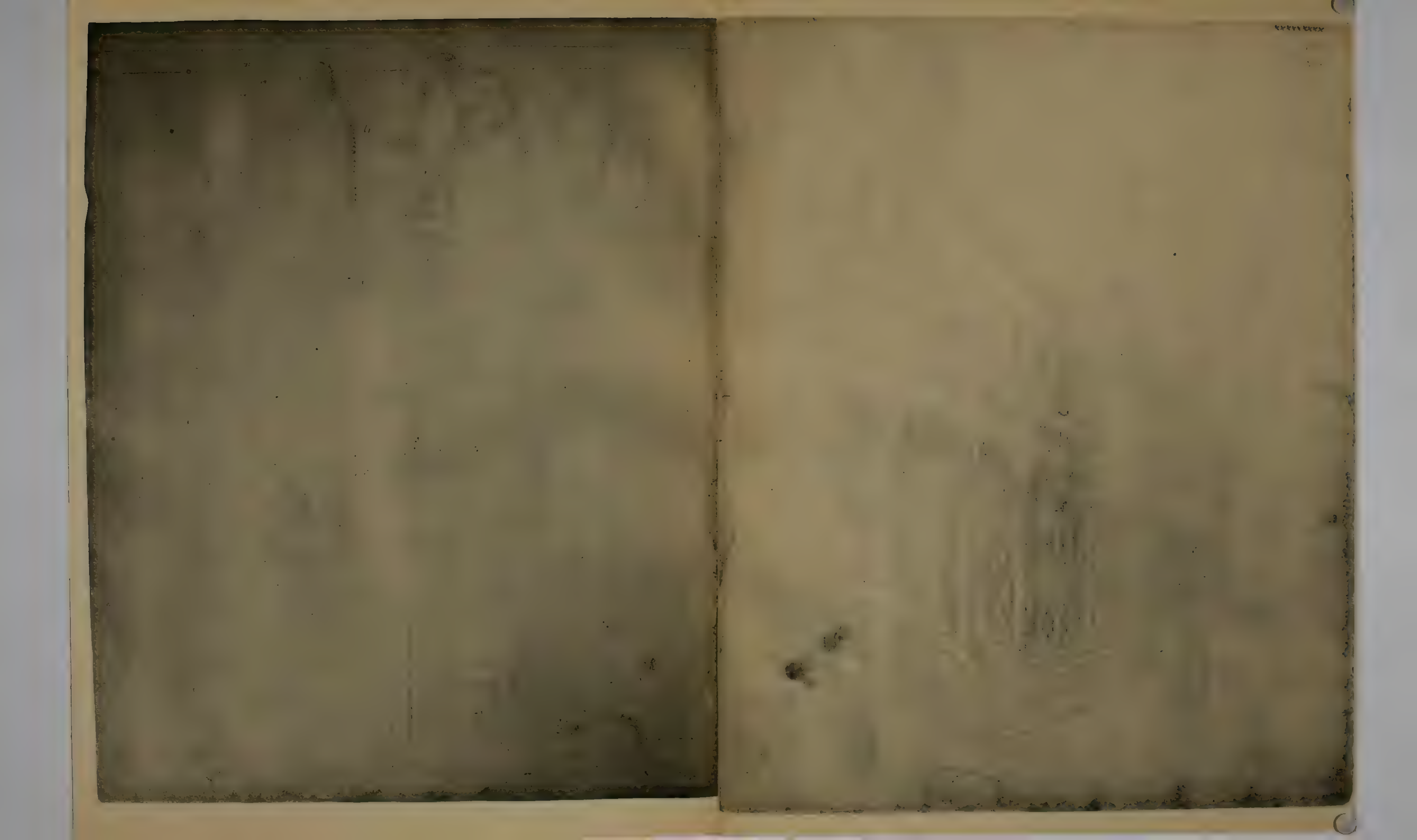
CXIX

ARCHITEKTUR

Palast mit Loggia, in schräger Verkürzung. An der Treppe ein Gepard.

Fol. 90a. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 90a.



CXX

TIERSTUDIEN

CXXI

ARCHITEKTUR

CXX

TIERSTUDIEN

Hirsche, mit Putten spielend. Das Thema findet Verwendung in einer Skizze des Pariser Skizzenbuches, Fol. 17a.

Fol. 90b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 90b.

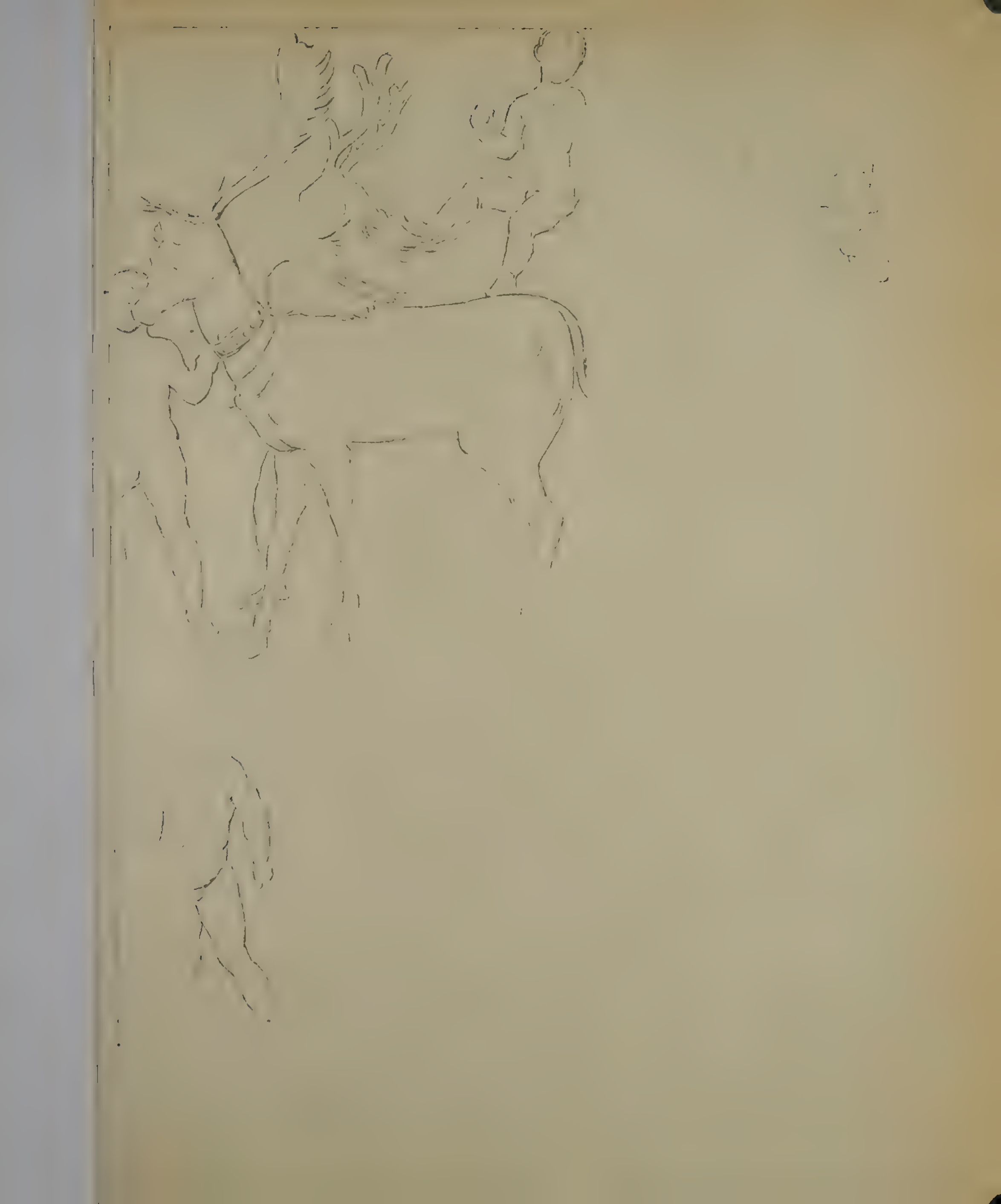
CXXI

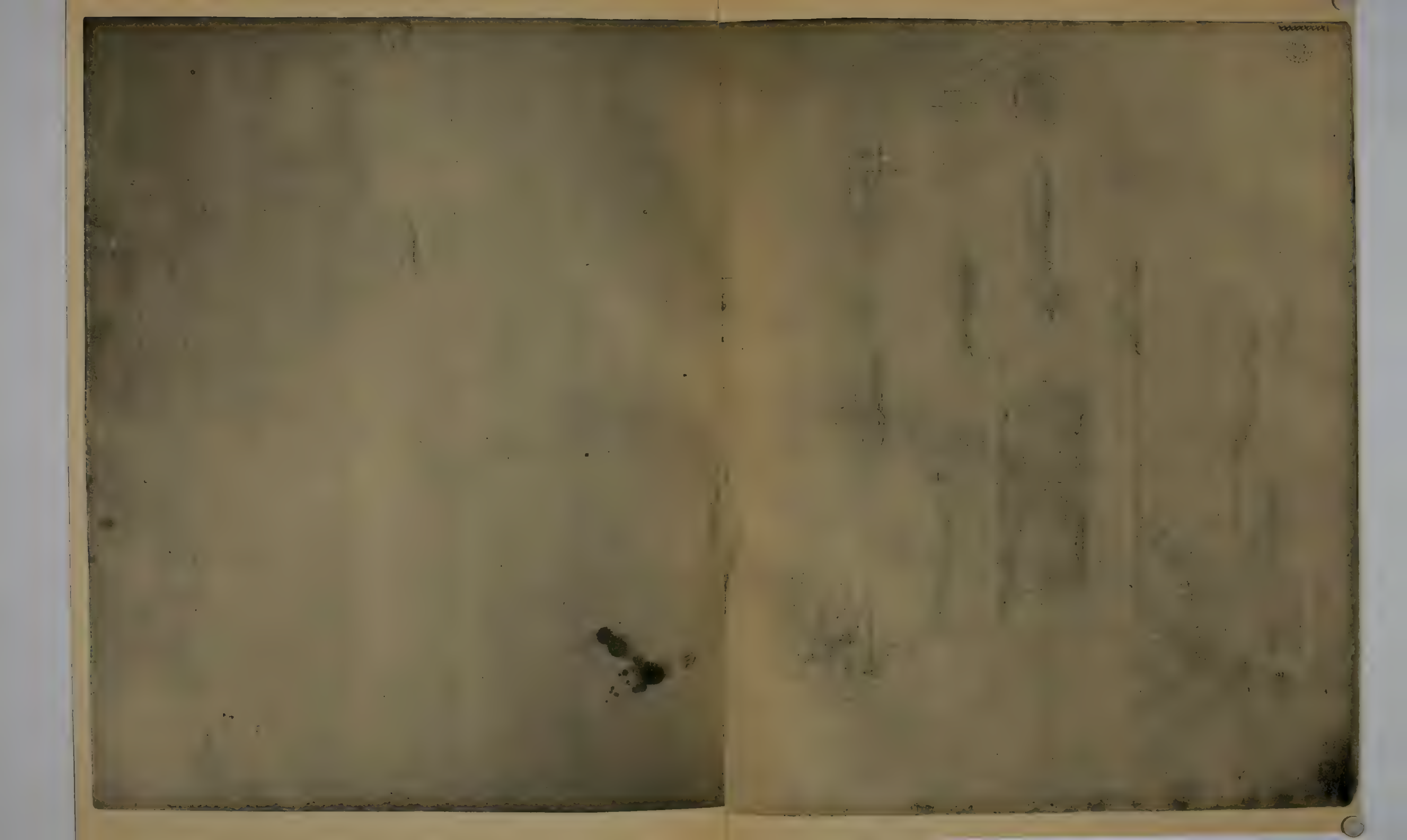
ARCHITEKTUR

Die Kirchenfaçade zeigt den für den Meister bezeichnenden Mischstil. Die gotischen Zierformen werden im Geiste der Antike « vereinfacht und geläutert ». Rechts Leichenträger mit einer Totenbahre.

Fol. 91a. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 91a.





CXXII

DIE ZWÖLF APOSTEL (II)

CXXIII

VEDUTE

CXXII

DIE ZWÖLF APOSTEL (II)

Fortsetzung zu 88a. Die Figuren jetzt in freier Gruppierung ohne Architektur, jede als ein Problem für sich studiert.

Fol. 91b. *Ueberzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 102.
L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 91b.

CXXIII

VEDUTE

Die beiden in der Ferne jäh abbrechenden Häuserfluchten begrenzen einen Kanal. Auf einem Flosse, unter der Brücke, kleine nackende Genien (vgl. Fol. 59b). In Venedig gezeichnet?

Fol. 92a. *Ueberzeichnet.*

Zimmermann, *Die Landschaft in der venezianischen Malerei,* p. 27.
L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 92a.



CXXIV

TIERSTUDIEN

CXXV

ARCHITECTUR

CXXIV

TIERSTUDIEN

Dem Geparden (Tschita) gewidmet. Die hier porträtierten Exemplare sind durch das Halsband als gezähmte, zur Jagd abgerichtete Tiere gekennzeichnet. Das schöngesprenkelte Fell wird in der Art Pisanellos sorgfältig, mit Rücksicht auf die Lichtwerte, behandelt. Bei dem in gestrecktem Lauf dahinjagenden Leoparden tritt die Aehnlichkeit mit dem Windspiel besonders scharf zu Tage.

Fol. 92b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 92b.

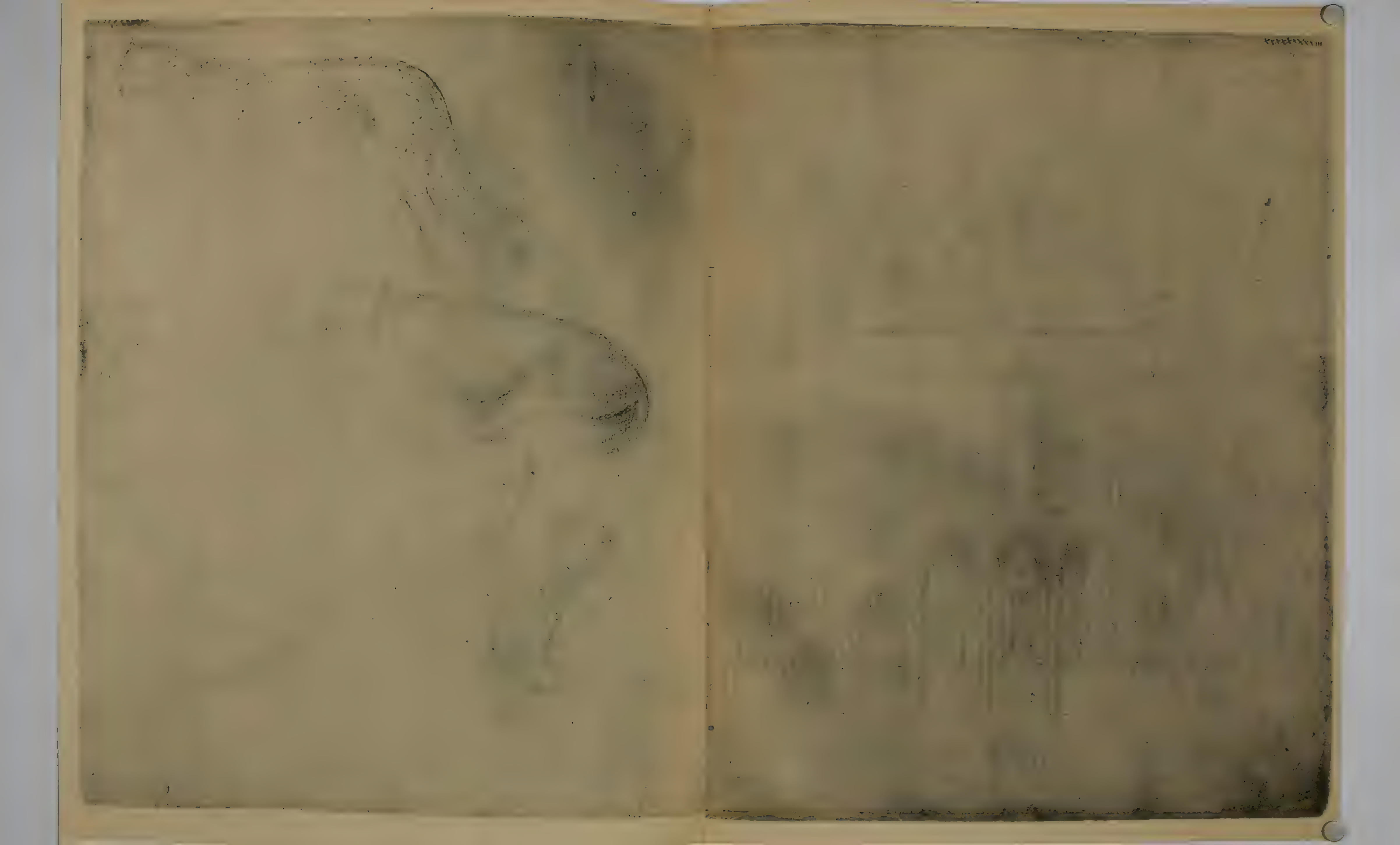
CXXV

ARCHITEKTUR

Palast mit Freitreppe, in voller Frontansicht, vorne eine Brunnenmündung ohne den üblichen gemauerten Rand.

Fol. 93a. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 93a.



CXXVI

BACCHUSZUG

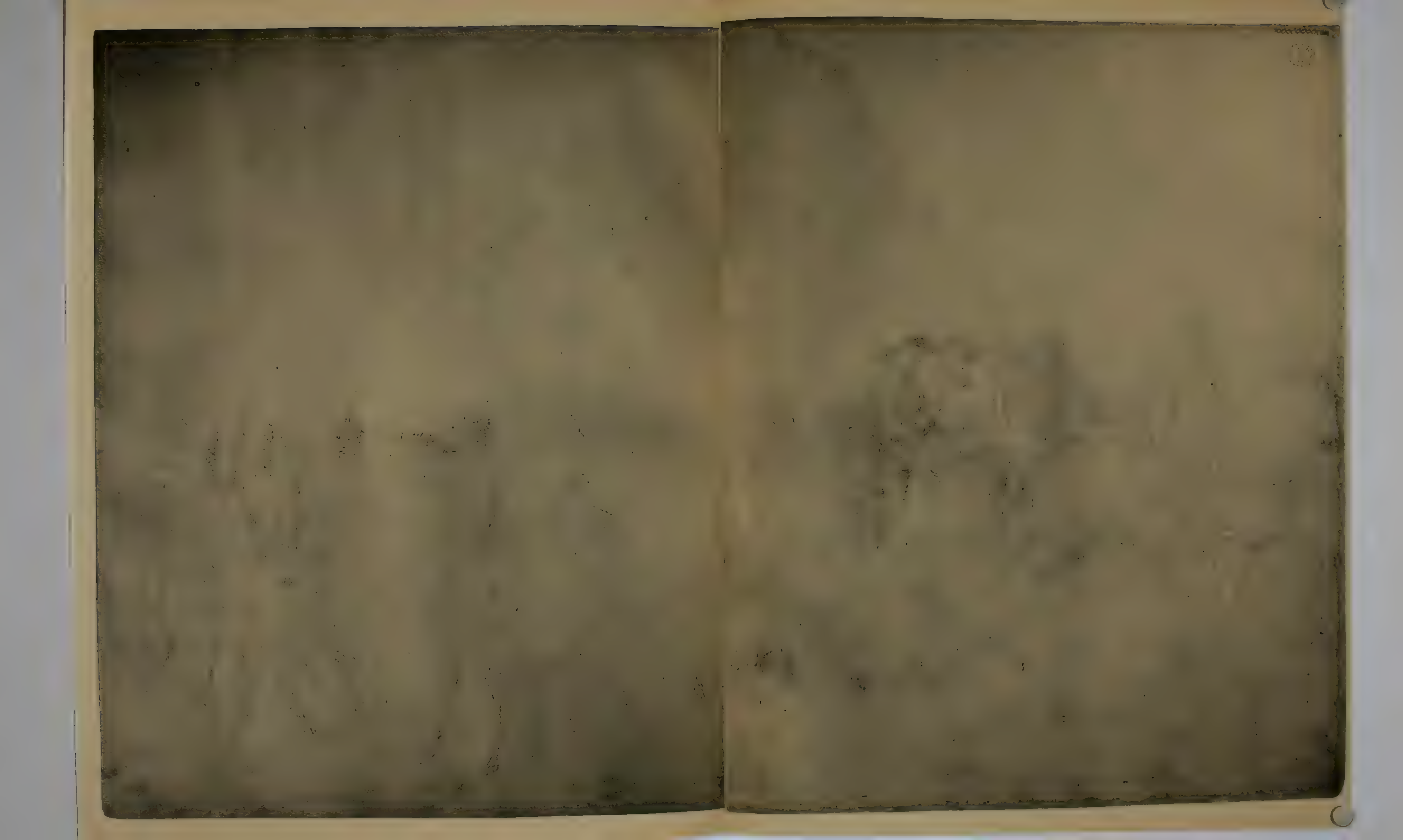
CXXVI

BACCHUSZUG

Ricci vermutet, wohl mit Recht, dass eine Antike den Anstoss zu der Zeichnung gegeben; wie dies auch bei der Pariser Skizze, Fol. 36a, der Fall sein muss. Der statuarisch-klassische Charakter der Komposition scheint hier weniger betont; das Ganze ist mehr als Bild angelegt, die Figuren verlieren sich im Raum, und Berge steigen im Hintergrunde auf, den Blick in die Ferne lenkend. Der Typus der Panisken ist noch unbestimmt und weichlich in der Charakterisierung; vgl. in diesem Sinne die beiden Zentauren von Fol. 81b.

F.F. 93b u. 94a. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 93b u. 94a.



CXXVII

KOSTÜMFIGUREN

CXXVIII

TRIONFO

CXXVII

KOSTÜMFIGUREN

Vermutlich direkt nach dem Leben gezeichnet.

Fol. 94b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 145
Ricci, p. 11, Taf. 94b.

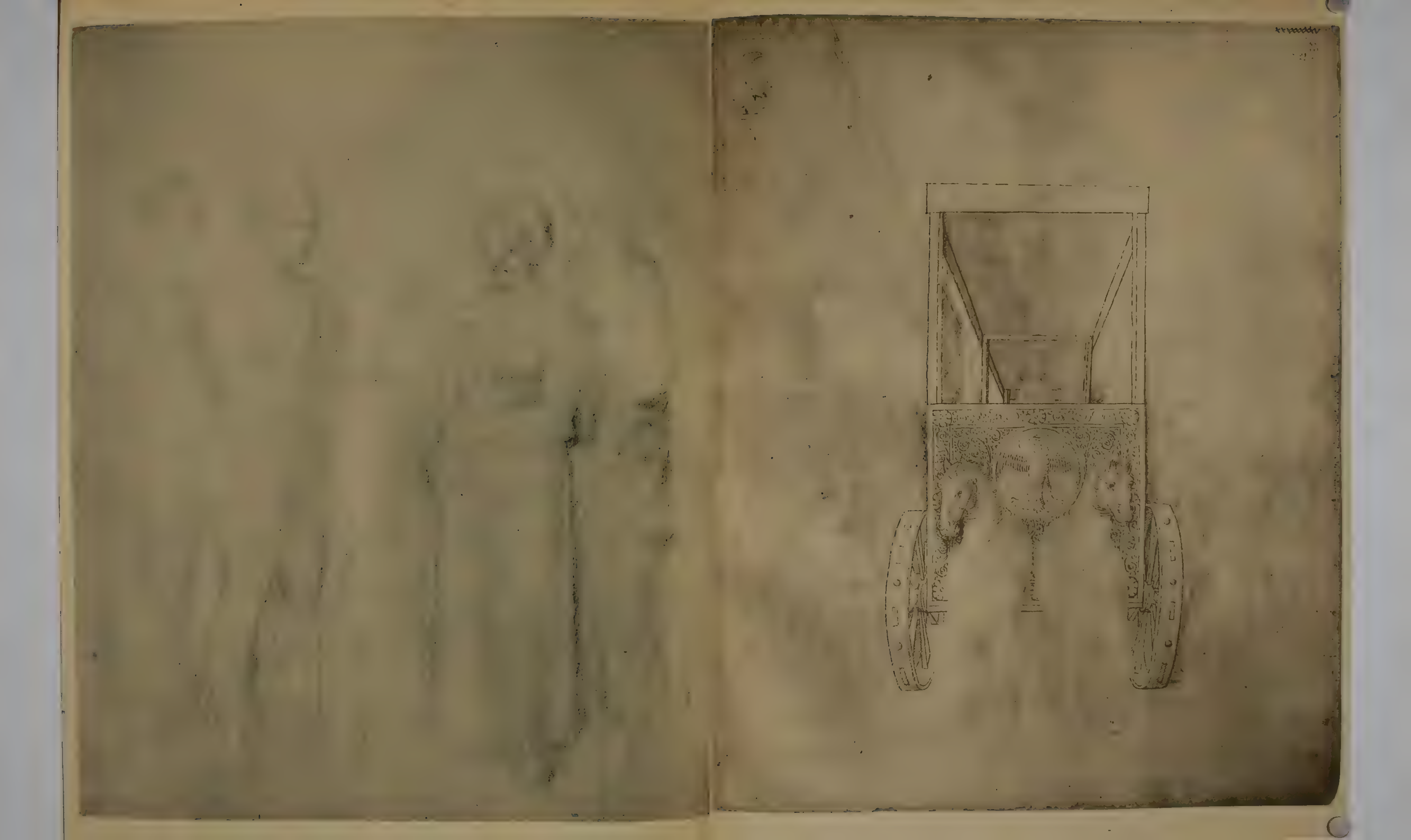
CXXVIII

TRIONFO

Der Skizze liegt vielleicht eine historische Begebenheit, der Einzug eines Herrschers oder einer fürstlichen Braut, zu Grunde; die perspektivische Darstellung des Festwagens und der Pferde scheint hier jedoch der Hauptzweck des Studiums zu sein.

Fol. 95a. *Teilweise in Tinte übergangen.*

Gaye, op. cit. p. 135.
Gruyer, op. cit. p. 31.
L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 95a.



CXXIX

KOSTÜMFIGUREN

CXXX

PREDIGT DES JOHANNES (II)

CXXIX

KOSTÜMFIGUREN

Auch hier arbeitet der Meister vor dem lebenden Modell; die verschiedenen Stellungen sind im Anschluss an plastische Motive der Antike gewählt.

Fol. 95b. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 95b.

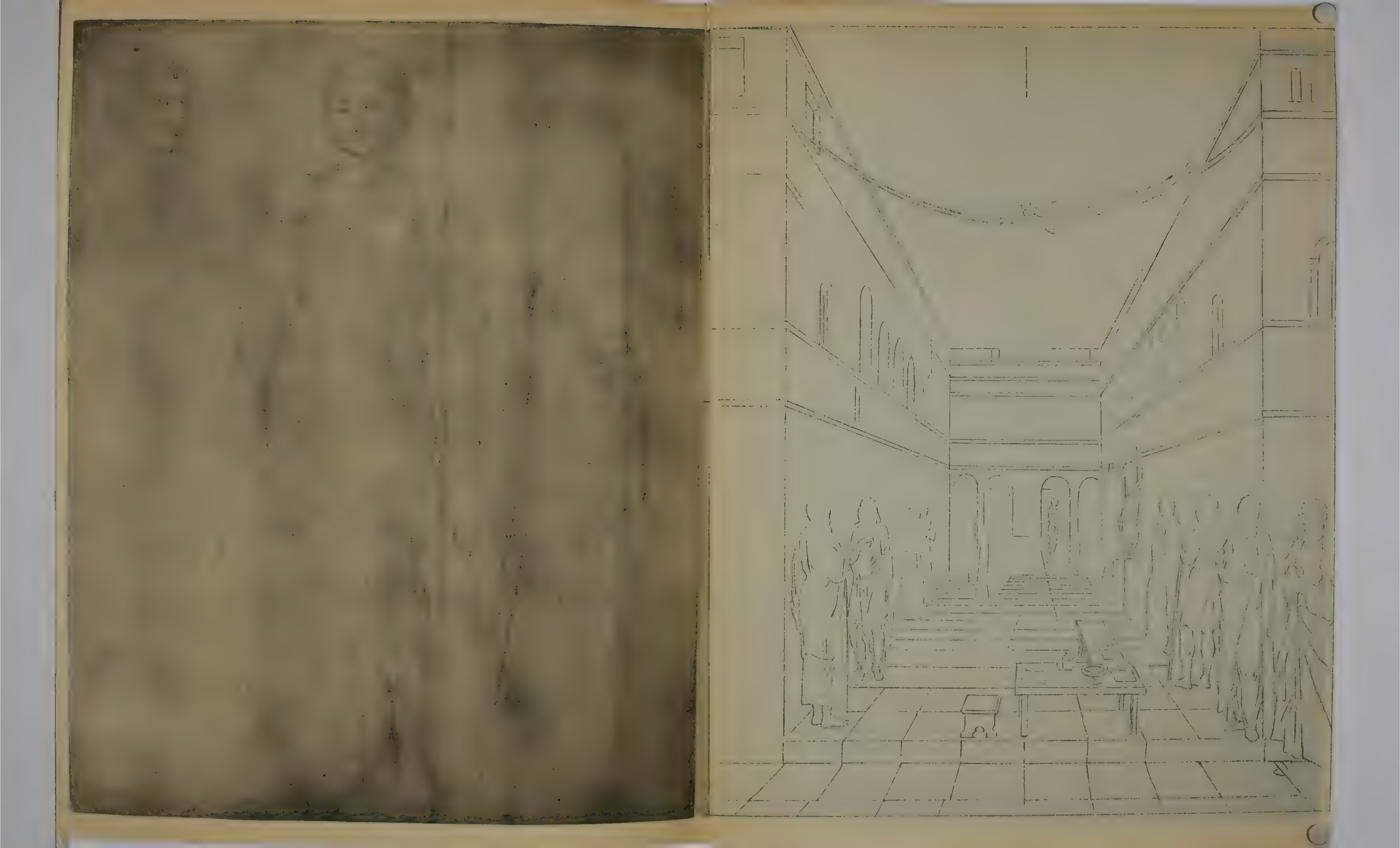
CXXX

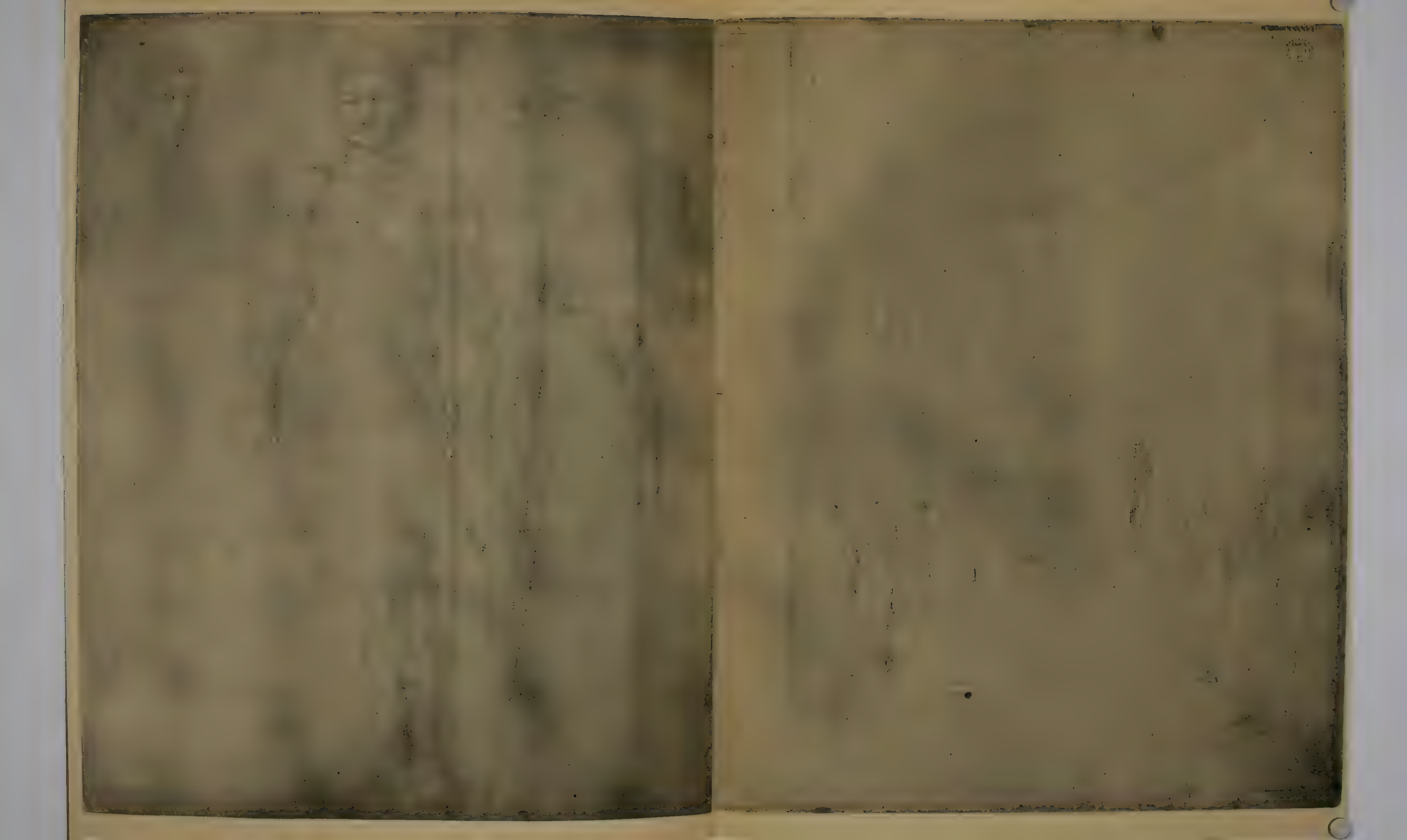
PREDIGT DES JOHANNES (II)

Die Handlung ist in einen Palasthof verlegt. Die Zuhörer bilden hier nicht einen Kreis um den Prediger, sondern sind, in fast regelmässigen Abständen, an den Gebäudefronten rechts und links entlang verteilt. Den Vordergrund nimmt der Tisch eines Geldwechslers ein; die verschiedenen Gerätschaften darauf sind vermutlich nicht von dem Künstler selbst gezeichnet, sondern viel später, um 1500, hinzugefügt.

Fol. 96a. *Ueberzeichnet.*

Gaye, op. cit. p. 102.
L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 96a.





CXXXI

LÄNDLICHE SZENE

CXXXI

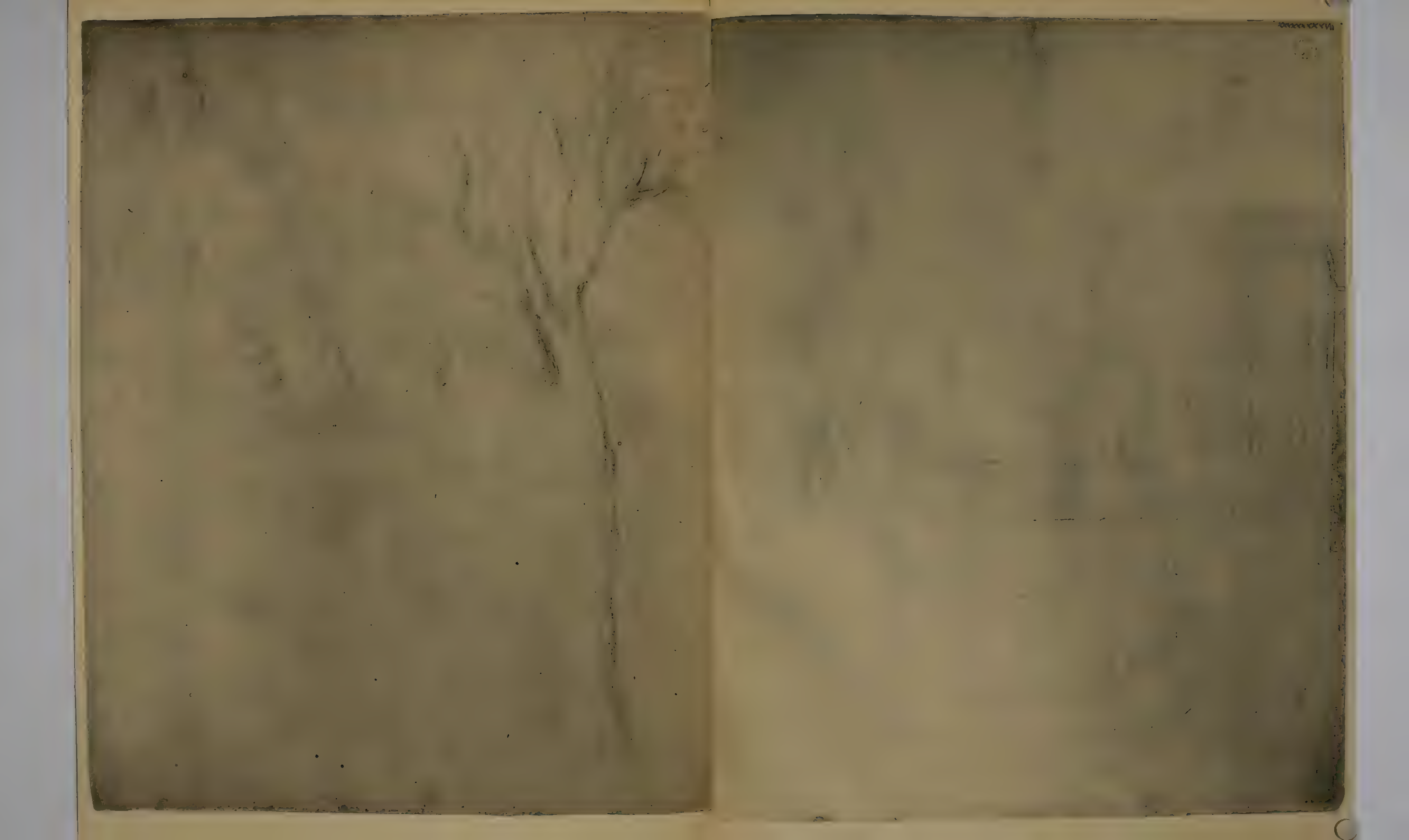
LÄNDLICHE SZENE

Die sanft ansteigenden Berglinien des Hintergrundes, die weidenden Pferde, der Springbrunnen, die in der Laube zu einem frugalen Mahle versammelten Kavaliere schliessen sich zu einem idyllischen Ganzen zusammen. Der entblätterte Baum mit dem auf einem Aste sitzenden Vogel vielleicht ein Motiv aus dem fernen Osten; man begegnet ihm sowohl bei Pisanello wie bei Giovanni Bellini (« Auferstehung », Berlin); vgl. in diesem Zusammenhange den Falken auf der Eustachiusskizze des Pariser Bandes, Fol. 38a (nach einer Bildrolle im Stile des Huei-Tsong?). Der Einfluss chinesischer Meister scheint sich auch bei dem Studium ungesattelter, perspektivisch gesehener Pferde zu verraten (Tchao-Mong-fu). Pisanello bringt ein Pferd in « fliegendem Galopp » (Codex Vallardi).

F.F. 96b u. 97a. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 96b et 97a.

131b



CXXXII

SILEN

CXXXIII

STADTBILD

CXXXII

SILEN

Für die Komposition vgl. Fol. 30a. (Flucht nach Aegypten.) Der Jüngling zu Pferde in Zeittracht.

Fol. 97b. *Ueberzeichnet.*

Gaye, op cit. p. 135.
L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 11, Taf. 97b.

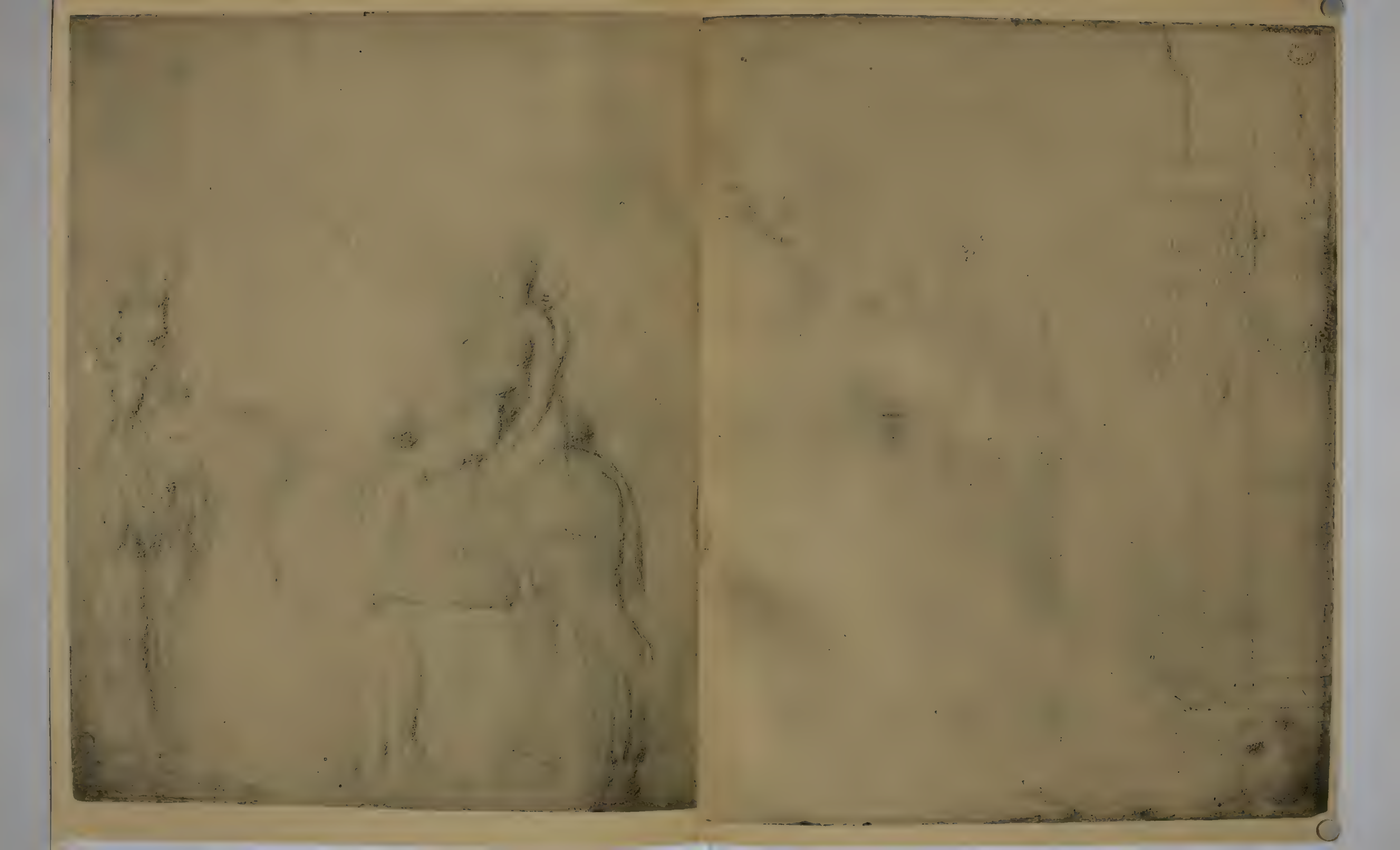
CXXXIII

STADTBILD

Mit Fol. 1b zu vergleichen.

Fol. 98a. *Ueberzeichnet.*

L. Venturi, p. 9.
Ricci, p. 11, Taf. 98a.



CXXXIV

DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE UND ANBETUNG

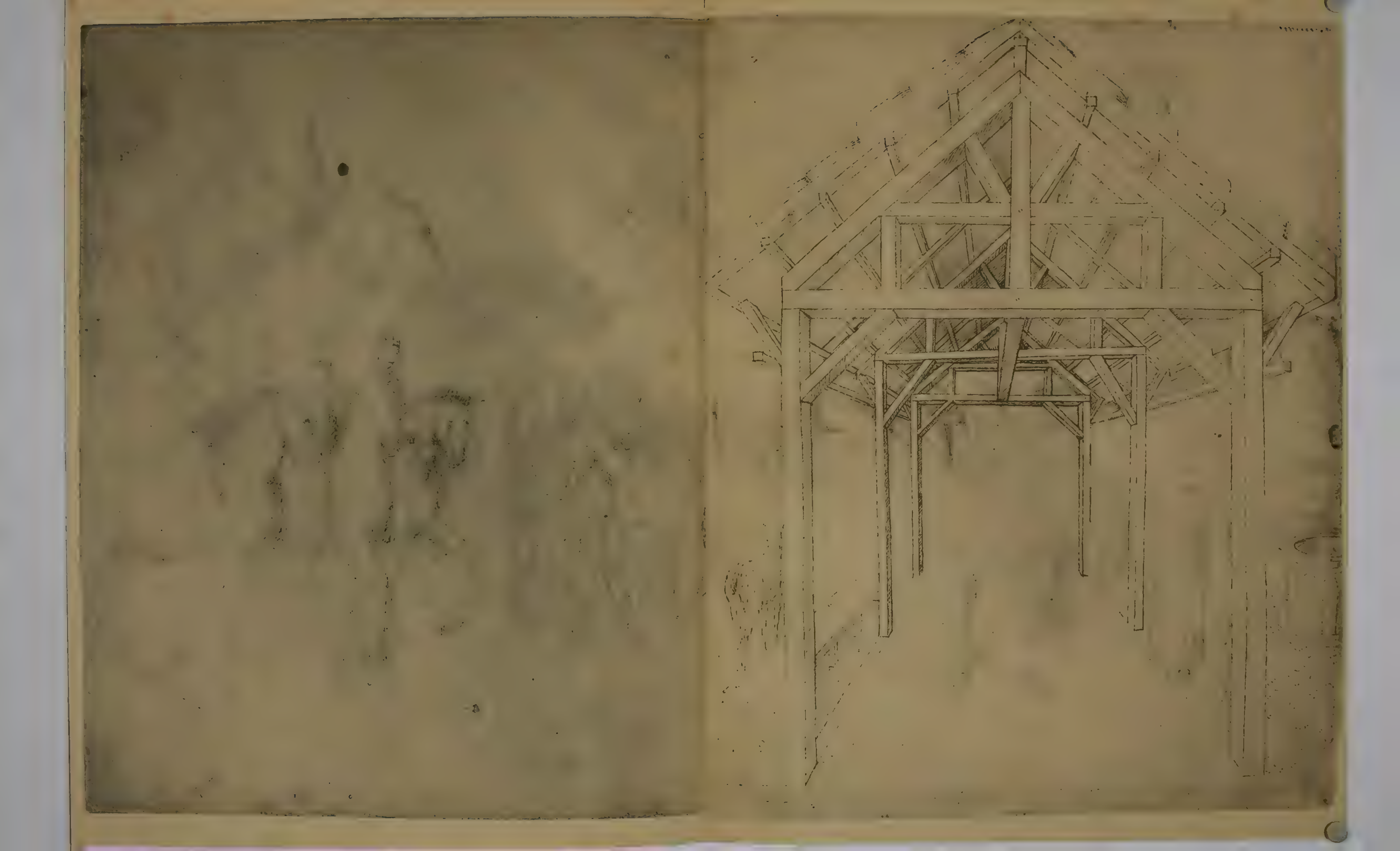
CXXXIV

DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE UND ANBETUNG

Die Komposition setzt sich aus zwei gleichzeitigen, aber räumlich von einander getrennten Szenen zusammen : links der Wanderzug der Könige, rechts die Scheune, wo Maria und Joseph, nichts von der Ankunft der Magierkönige ahnend, in stillem Schauen und Beten dem Kindlein huldigen.

F.F. 98b u. 99a. *Die rechte Hälfte der Studie mit der Feder überzeichnet.*

L. Venturi, p. 145.
Ricci, p. 9, Taf. 98b u. 99a.





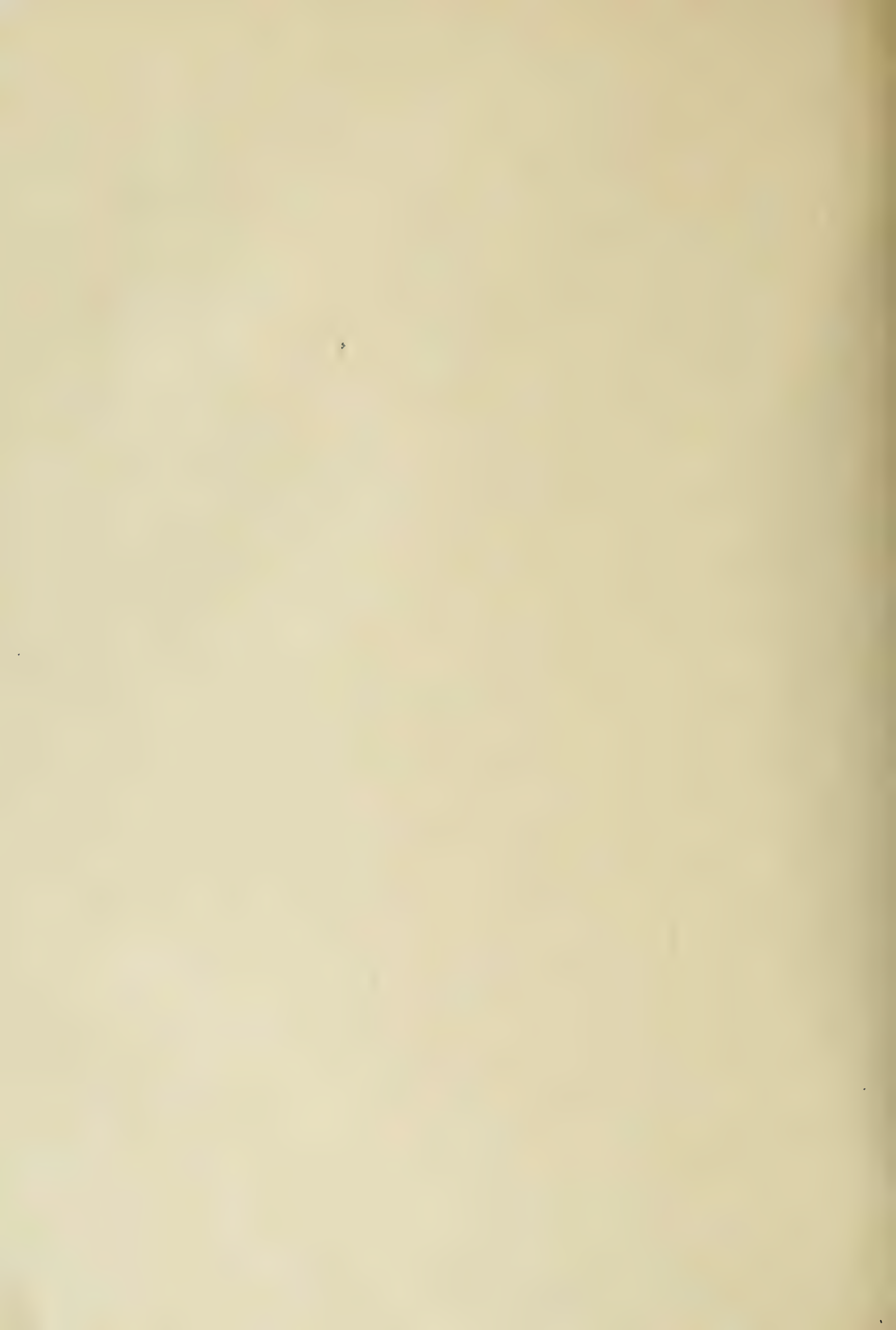
BERICHTIGUNGEN

Text zu Tafel XLVII : l. schwebt für chwebt.
» LXII : l. F.F. für P.F.
» XCII : « entblätterte » zu streichen.

INHALTSVERZEICHNIS

DAS LONDONER SKIZZENBUCH :

TAFEL
UND TEXTSEITE












GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01069 4046

